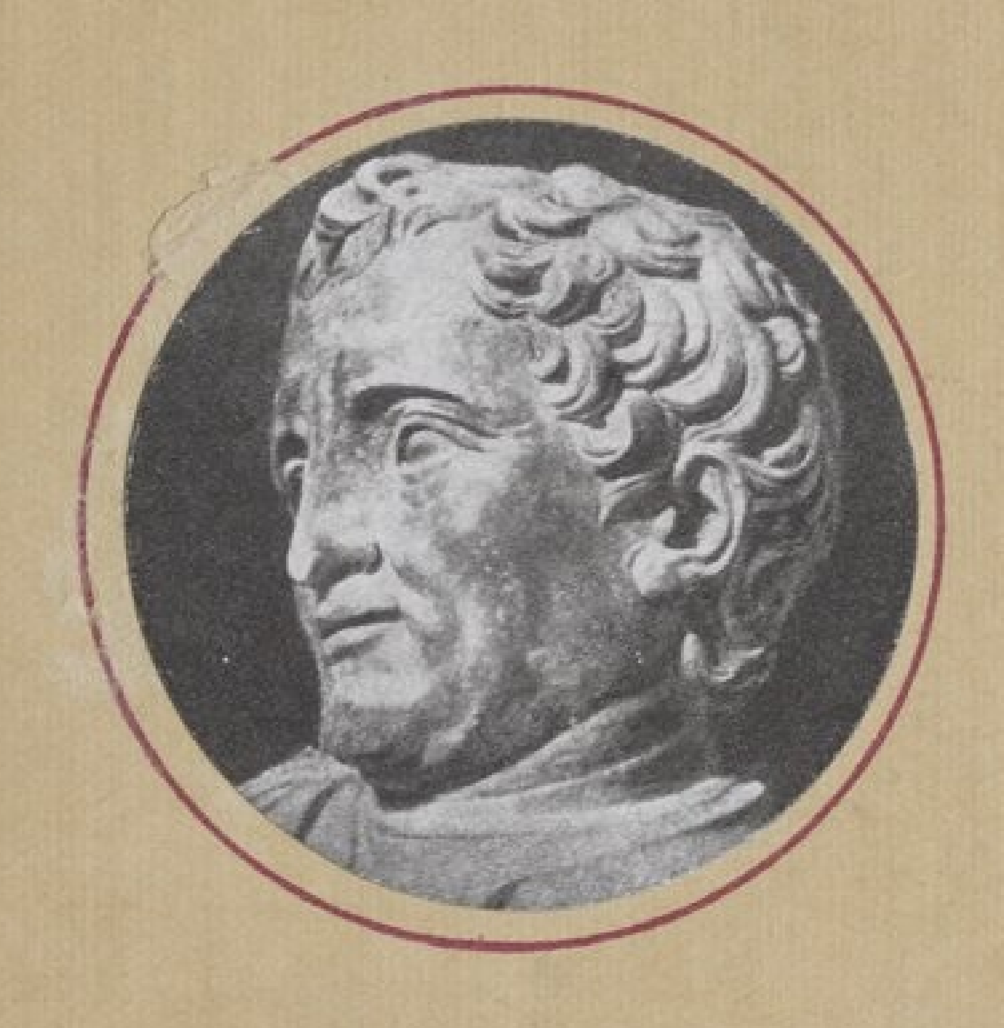


Giotto


BnF Gallica

MAITRES ANCIENS et MODERNES
SOUS LA DIRECTION
de GUSTAVE GEFFROY
DE L'ACADÉMIE GONCOURT



GIOTTO

PAR

ALICE MEUNIER

EDITIONS NILSSON . PARIS

GIOTTO



Photo Alinari.

PORTRAIT DE GIOTTO, PAR MINO DA FIESOLE

Médaillon en haut-relief
(Florence. Santa Maria del Fiore).

F.

MAITRES ANCIENS ET MODERNES
SOUS LA DIRECTION DE
GUSTAVE GEFFROY, DE L'ACADÉMIE GONCOURT

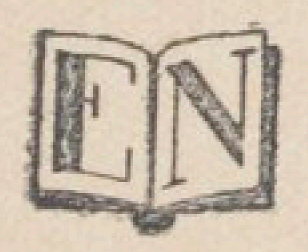
GIOTTO

PAR

Alice MEUNIER

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo : ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui è escura.
(DANTE, *Purgatorio canto* XI.)

AVEC UNE PRÉFACE DE GUSTAVE GEFFROY



ÉDITIONS NILSSON
8, RUE HALÉVY, 8
PARIS

PRÉFACE



PRÉFACE

L'AUTEUR de ce livre, Mlle Alice Meunier, apporte à la collection des « Maîtres anciens et modernes » son amour de l'Italie et de l'art italien. Elle a vécu par delà les Alpes de nombreux jours. A Rome, qui est à l'aboutissement de ce monde renaissant, et dans toutes ces villes, de Pise à Florence, de Padoue à Sienne, de Pérouse à Assise, devant les monuments si simples d'aspect, et devant les fresques, richesse de la décoration intérieure, elle a contracté la fièvre de l'enthousiasme, elle a senti grandir en elle la foi au culte de l'art. C'est le sentiment le plus fort et le plus haut qui puisse satisfaire l'élite humaine. Par lui, on oublie les luttes et les misères de la vie, on peut apaiser les chagrins, supporter ce qui est trivial, ennoblir la douleur.

Le but principal de cette collection, consacrée aux artistes, est d'enseigner à tous cette manière de donner un intérêt passionné à l'existence, de l'élever au-dessus de la vulgarité toujours prête à l'envahir. Les artistes sont les dispensateurs de cette religion de l'art, qui offre à tous ceux qui sauront la servir des modèles de beauté et de sensibilité. L'art double la vie, l'amplifie et l'exalte, lui donne à la fois la passion et la sagesse. Voici donc Giotto, qui est l'un des premiers, sinon le premier, parmi les initiateurs que furent les artistes italiens. Vous allez lire le récit de sa vie et l'exacte énumération de ses œuvres. Je ne puis, en préface à ce récit vivant, que manifester l'émotion profonde ressentie devant la première apparition de l'œuvre du grand artiste lors d'un voyage à travers l'Italie, alors que je ne connaissais de Giotto que le *Saint François* exposé au Louvre, dans la petite salle des Primitifs italiens.

Ce ne fut pas le peintre que je connus le premier, mais l'architecte et le sculpteur, et Giotto, dès l'abord, se révéla comme l'un de ces grands hommes universels qui précédèrent les temps de la Renaissance. Le Campanile de Giotto ! La mémoire garde à jamais le surgissement de la haute tour quadrangulaire élevée si proche de Sainte-Marie-des-Fleurs qu'il n'y a guère, entre

elle et la cathédrale, que l'étroit passage d'une ruelle. Elle est, comme le Baptistère, comme la Cathédrale, recouverte de revêtements de marbre, où des formes géométriques, rectangulaires, carrées, losangées, circulaires, sont tracées par des bandes de marbre grises et rouges. Charles-Quint demandait pour le Campanile un écrin, et il a, en effet, les apparences d'un objet précieux. Mais ni la force ni la grandeur ne lui manquent. Il monte d'un seul élan, malgré les détails qui l'enrichissent, à une hauteur de 85 mètres, que Giotto voulait allonger jusqu'à 94 mètres par un clocher en pyramide. La première pierre fut posée le 18 juillet 1334. Giotto fut choisi pour succéder à Arnolfo di Cambio, architecte de Sainte-Marie-des-Fleurs. Le chroniqueur florentin Giovanni Villani s'exprime ainsi : « La direction des travaux fut confiée à maître Giotto, notre concitoyen, le plus souverain maître en peinture de son temps, et celui qui sut le mieux reproduire les figures et les gestes d'après nature. »

C'est un peintre, en effet, et l'on verra dans ce livre, par le détail, l'œuvre qu'il a élaborée aux murailles d'Assise, de Padoue, de Florence, œuvre forte et hardie, audacieuse et tranquille, qui proclame, contre les formes religieuses byzantines, la variété de la nature, le droit d'observation et de

création, la mise en liberté de l'art. Ces définitions s'appliquent aussi aux sculptures pareilles à des tableaux en bas-reliefs encadrés par les losanges et les hexagones tracés par Giotto, architecte décorateur, aux étages inférieurs du Campanile. Ce sont des scènes représentatives de la réalité, des symboles et des figurations exactes, la Science, la Tempérance, la Force, le Travail, l'Astronomie, l'Equitation, l'Agriculture, le Commerce, le Tissage, la Céramique, le Métal, la Peinture, la Sculpture, la Philosophie, la Musique, la Grammaire, l'Arithmétique, la Navigation, avec des personnages tels que Ptolémée, Apelle, Phidias, Platon, Aristote, etc.

Que Giotto succède à Cimabue, qu'il ait été découvert par lui, qu'il l'ait eu pour maître, c'est admis, et on peut l'admettre. Mais il fait, en réalité, une révolution contre Cimabue. Avec Brunelleschi, avec Donatello, il découvre la nature par la divination subite de l'Antiquité retrouvée. Sur la vue des quelques œuvres intactes, des ruines, des fragments, ces grands artistes ont appris la science et la mesure, les proportions et le modelé, la plus grande vérité des choses. Ces conquêtes nous paraissent simples aujourd'hui, mais pour s'emparer de ce monde presque disparu, fragmenté, brisé par la haine, enfoui sous la pous-

sière du temps, il fallait des hommes de génie au cœur simple, à l'intelligence directe, à l'esprit de haut vol. Le trio du peintre, de l'architecte, du sculpteur, fut ainsi. Dé Giotto, qui vint le premier, on sait qu'il travailla comme mosaïste à Saint-Pierre et à Saint-Jean-de-Latran, qu'il connut la beauté des temples antiques et des basiliques chrétiennes, la richesse des matériaux employés par les Césars et par les Papes. Ajoutez l'influence de Giovanni Pisano, de François d'Assise, peut-être de Dante, et ceci dit, il fallait un Giotto pour s'assimiler, sans déperdition de sa propre individualité, ce flux d'art et de vie qui lui arrivait de tous côtés. Les hommes qui possèdent le don de Giotto ne distinguent pas entre les apports de l'art et de la vie, ou s'ils distinguent, ce n'est que pour trouver dans l'art la preuve de la vie, et une raison de plus de prendre à la nature tout ce qu'ils pourront apercevoir et ravir de richesse et de nouveauté.

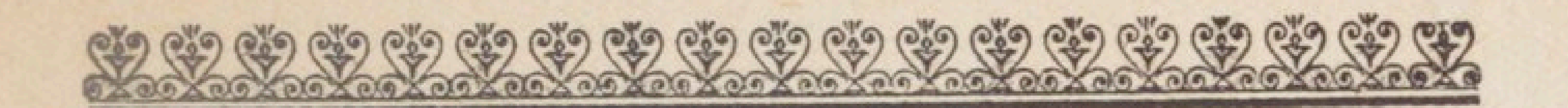
L'observation des êtres, de leurs mouvements, de leurs sentiments, de leurs passions, domine l'œuvre de Giotto, qui est un défilé sans fin de formes et de gestes, une arrivée en foule de pensées nées de tous les actes et de toutes les intentions de la vie. C'est ainsi pour les bas-reliefs du Campanile, conçus, dessinés par Giotto, exécutés



par Andrea Pisano. C'est ainsi pour les fresques de la vie de saint François et des scènes du Nouveau-Testament dans les deux églises d'Assise. C'est ainsi pour l'histoire de la Vierge et de Jésus aux murailles de l'Arena à Padoue. C'est ainsi pour une nouvelle vie de saint François dans la chapelle Bardi et la vie de Jean-Baptiste dans la chapelle Peruzzi, de l'église de Santa-Croce à Florence.

On lira dans ce livre la description complète et l'appréciation enthousiaste et judicieuse de ces grandes œuvres, à la suite d'une étude des origines de l'art de Giotto, recherchées dans l'art de l'Antiquité et du Moyen âge et dans le mouvement franciscain. Mlle Alice Meunier a su écrire ce récit de la vie de l'artiste et cette étude de la nouveauté de son art avec la force, la simplicité, la pure lumière qui émanent des admirables fresques d'Assise, de Padoue, de Florence, et des bas-reliefs du Campanile. Elle a su mettre d'accord sa pensée, son style, son respectueux commentaire, avec l'œuvre grandiose qu'elle admire et qu'elle a célébrée avec l'émotion d'une néophyte.

Gustave GEFFROY.



GIOTTO

I

La peinture dans l'antiquité et au moyen âge. Le mouvement franciscain.

Il nous reste peu de chose de la peinture antique. Les couleurs résistent encore plus mal que les marbres aux attaques des éléments. Leur conservatrice, c'est la terre, et nous n'en avons que ce que les fouilles de nos archéologues lui ont fait rendre.

De la peinture grecque, nous ne savons que des noms, des légendes. De la peinture romaine décorative, nous possédons de bons spécimens, peut-être dus à des Grecs, car ils travaillaient volontiers pour leurs vainqueurs, et le Romain de pure race n'était pas apte aux arts. On cite, à Pompéi, la maison des Vetii ; à Rome, la maison de Livie, la maison d'Or de Néron, etc. Encadrements de lignes capricieuses, mais toujours revenant à la symétrie, où la figure humaine s'achève en rami-

fications de plantes, où des masques de satyres et de ménades grimacent parmi des guirlandes, où des vases se perdent dans des volutes de feuillage ; petits paysages fins comme des miniatures ; coupes de cristal aux transparences impalpables ; fleurs, fruits, scènes de la mythologie ou de la rue, aux groupements savants, aux architectures solides : tout nous prouve que les anciens n'ignoraient rien de la perspective, du modelé, du clair-obscur. Raphaël, sur le conseil de Jean d'Udine, ne dédaigna pas d'imiter, dans les Loges du Vatican et la Villa Madame, les peintures des Thermes de Titus découvertes de son temps. D'ailleurs, les artistes de Rome ne furent pas seulement des décorateurs, en quelque sorte patrons des modernes Italiens qui peignent des trompe-l'œil sur les façades ou des draperies et des ciels azurés dans les intérieurs ; ils furent aussi des peintres de genre et des peintres d'histoire, comme en témoignent les *Noces Aldobrandines* et les *Processions d'Enfants* de la bibliothèque du Vatican.

La fin du paganisme causa dans l'art un grand désarroi, les sujets mythologiques se trouvant interdits. Ils s'étaient cependant glissés aux Catacombes, avec Orphée, mais comme symboles, comme langue hiéroglyphique, pour laquelle il n'était pas besoin d'artistes, quoique certaines compositions, par exemple celle de la voûte d'une chapelle aux catacombes de saint Calliste, fassent preuve d'une véritable science. Après l'édit de



Photo Alinari.

MADONE D'OGNISSANTI

(Florence. Musée des Offices).

20-21

Milan (édit de tolérance et de liberté pour les deux cultes) les chrétiens crurent hâter la chute de l'idolâtrie en brûlant ce qu'on avait adoré. Lorenzo Ghiberti le déplore dans ses *Commentaires*, dédiés *à la Terre-Mère d'Italie*, où il passe en revue les sculpteurs et les peintres anciens et la somme de science qu'il faut à l'artiste véritable : « Donc, au temps de Constantin, empereur, et de Sylvestre, pape, la foi chrétienne triomphe. L'idolâtrie est persécutée au point que toutes les statues et les peintures de si antique et parfaite dignité furent détruites et lacérées; et aussi consumés avec les statues et les peintures, les volumes et les commentaires, et les lignes et les règles qui donnaient l'enseignement d'un art si excellent et si délicat. Et, pour arracher toutes les anciennes coutumes d'idolâtrie, tous les temples durent être blanchis. En ce temps, on menaça de grandes peines quiconque ferait aucune statue ou aucune peinture. Ainsi finit l'art statuaire et la peinture, et toutes les doctrines dont ils sont le résultat. L'art fut détruit et les temples blanchis pendant environ six cents ans. Les Grecs commencèrent, très débilement, l'art de la peinture ; mais autant les anciens furent habiles, autant en cet âge on fut grossier et ignorant (1). »

Comme tous ceux qui généralisent, Ghiberti exagère,

(1) Lorenzo Ghiberti. — *I Commentarii* pour la première fois sur le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence, par Julius von Schlosser. J. Bard, Berlin, 1912.

car le christianisme entra doucement dans les temples, dont il conserva certaines fêtes et bien des cérémonies; dans les familles, où l'on put voir, comme l'écrit saint Jérôme dans ses lettres, un grand-père, flamine de Jupiter, faire sauter sur ses genoux des petits enfants chrétiens. Si des temples furent « blanchis », on construisit des églises ornées de mosaïques charmantes, comme le baptistère de Constance, dont la voûte en berceau de *l'ambulatorium* est décorée de rinceaux élégants, de paons aux queues multicolores et de petits vendangeurs, anges ou amours, qui pressent avec tant de conviction le raisin d'où jaillit le vin, le sang du calice. Ghiberti, d'ailleurs, ignorait l'église inférieure de Saint-Clément, couverte de fresques peintes du VIIIe au XIe siècle, pour la bonne raison qu'elle était enfouie sous ses décombres, dans lesquels, au commencement du XIe siècle, le pape Pascal II, après en avoir retiré le *Ciborium* et des placages de marbre et de porphyre, planta les fondations de la nouvelle basilique.

Les barbares furent bien plus coupables que les chrétiens de la destruction des œuvres d'art. La grotte de Bethléem retentit des lamentations de saint Jérôme sur Rome saccagée et c'étaient des barbares aussi stupides que Genséric, ces Normands de Robert Guiscard qui, pour venger Grégoire VII chassé de Rome par l'empereur Henri IV, s'acharnèrent sur l'église constantinienne de Saint-Clément.

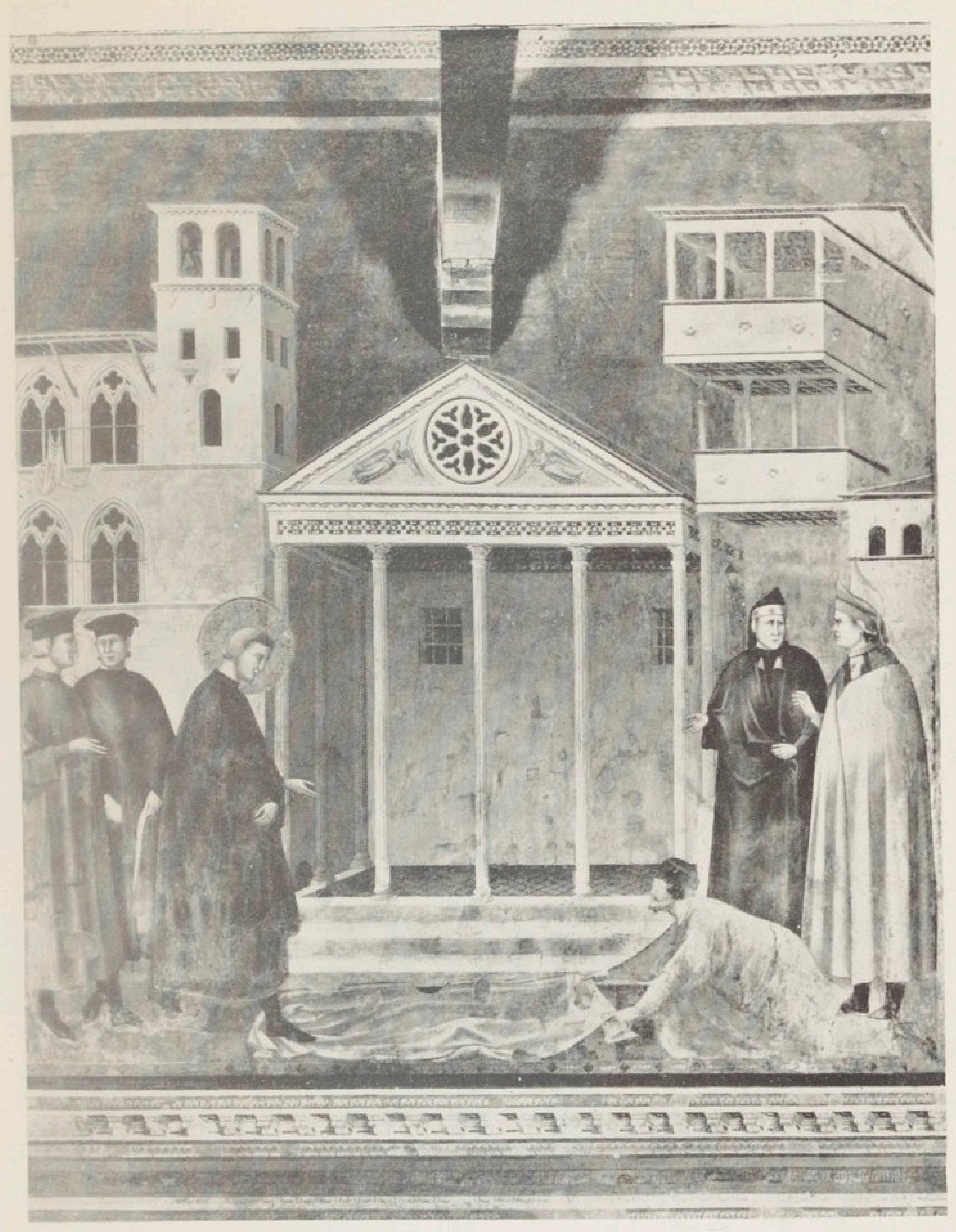


Photo Anderson.

HOMMAGE RENDU AU JEUNE FRANÇOIS

(Assise. Église Supérieure).

L'atmosphère inquiète de la fin d'un monde, la misère des temps où la ville éternelle ne comptait plus que 20.000 âmes, étaient bien contraires à l'éclosion des arts. La peinture fut remplacée par la mosaïque. Des Grecs, expulsés de Constantinople par les iconoclastes avaient apporté en Italie leur traditionalisme. Ils fournirent aux églises et aux couvents les crucifix, les images de la Madone et des saints, toujours les mêmes, et qui suffisaient à la dévotion, tout en perdant peu à peu de leurs qualités d'origine, jusqu'à devenir, au IXe siècle, véritablement sauvages.

Le XIIIe siècle, qui nous donne Giotto, fut tourmenté, violent et fécond. Les grandes croisades sont finies, laissant le tombeau du Christ aux infidèles ; la puissance pontificale, qui s'affirme avec hauteur, est en lutte avec l'empereur ; la foi est ardente, mais attaquée ; les hérésies surgissent de toutes parts. Vaudois, Albigeois, Patarins, Cathares, tous cherchent à ébranler l'Église, la société, la famille. Mais, en même temps, apparaissent des saints armés de science et de vertu et qui ont l'intuition du besoin populaire de rester dans la tradition apostolique : saint Louis, chevalier et roi, saint Dominique, fondateur de l'ordre enseignant ; saint François, amant de la pauvreté ; saint Thomas, qui renferme dans la *Somme* toute la doctrine chrétienne et toute la science de la Sorbonne. C'est leur impulsion, bien plus que le faste des princes et des républiques, qui fait fré-

mir, éclore les germes d'art sommeillant depuis si longtemps dans le sein de l'humanité. L'architecture avait déjà pris son essor avec les cathédrales gothiques : d'ailleurs, elle n'avait pas cessé de produire, mais le roman, avec ses pesanteurs de forteresse, restait trop attaché à la terre ; le gothique s'élanca vers le ciel. Et, surtout, la Renaissance, la Renaissance totale, avec la sculpture et la peinture, se fait en Italie, en Toscane.

La Toscane, c'est l'Étrurie qui, dans l'antiquité, avait été l'initiatrice de l'Italie aux arts. Elle les avait reçus d'Égypte et de Grèce, avait orné ses villes de statues innombrables, élevé à ses morts de somptueux tombeaux, paré ses femmes de délicats bijoux et instruit Rome de la civilisation. Mais l'élève était dure, ingrate, jalouse peut-être d'une suprématie intellectuelle. Elle détruisit l'Étrurie, comme elle avait détruit le Latium, comme elle supprimera tous les peuples, maîtres anciens de la péninsule. Les vaincus perdront jusqu'à leur langue. C'est grande érudition que de retrouver quelques mots, une phrase d'étrusque. L'anéantissement, ou, pour parler plus justement, l'assimilation à Rome dura près de mille ans, puis le flot barbare passa, emportant tout, sauf le sol. Ce sol avait, en Toscane, des vertus particulières. Les arts y refleurirent avec intensité. Ce fut là que commença la Renaissance, avec Dante, père de la langue italienne, qu'il met au jour dans ses poèmes ; avec Giotto, père de la peinture moderne.

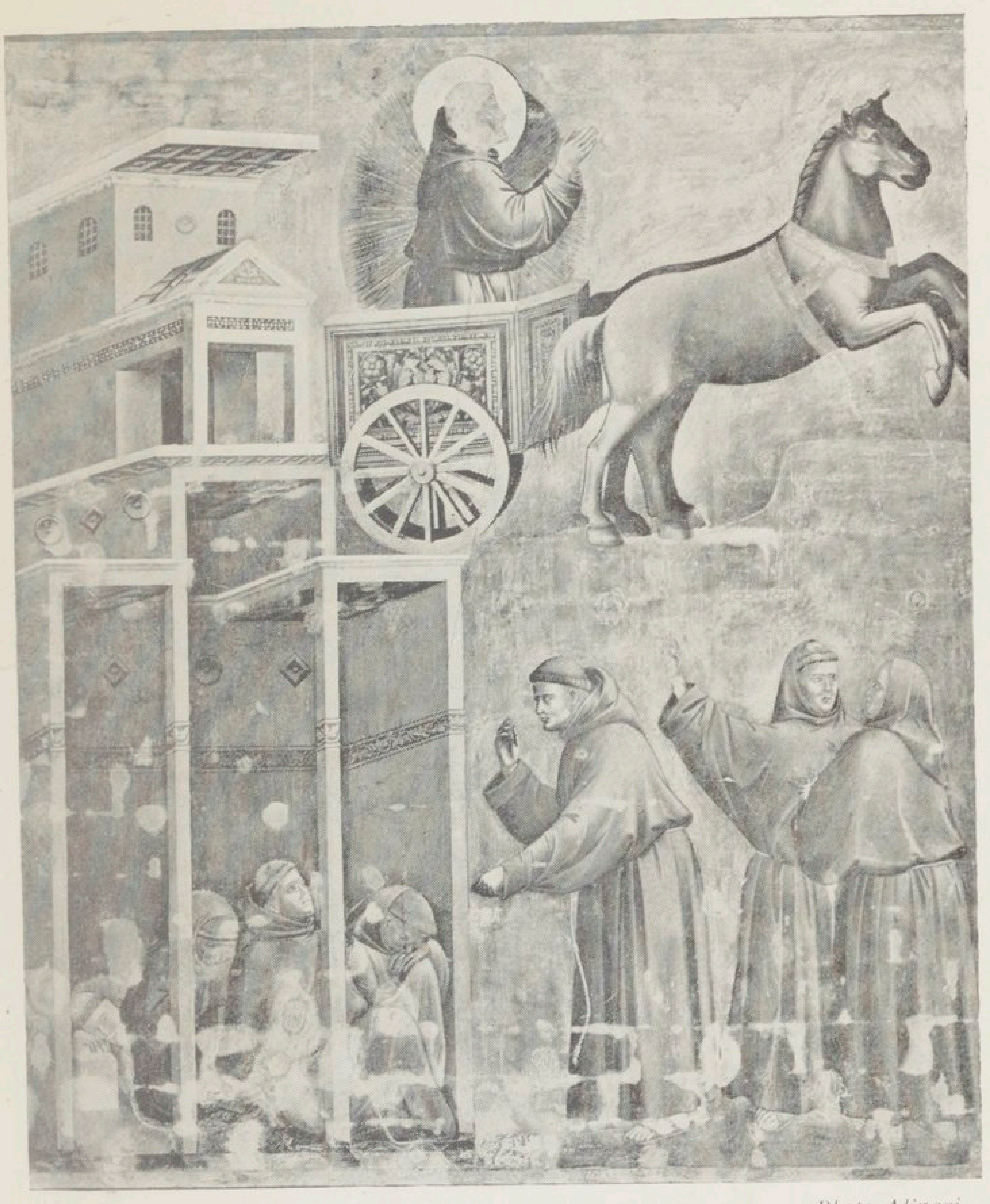


Photo Alinari.

SAINT FRANÇOIS SUR LE CHAR DE FEU

(Assise. Église Supérieure).

Le mouvement franciscain aida au développement de l'art et à sa vie. Saint François est le premier à voir la nature, à l'animer, à la prendre pour une interlocutrice, à la chanter. Il est un troubadour, un jongleur, comme il le dit lui-même. Sa vie errante avait popularisé ses traits dont, de toutes parts, on voulut des effigies. Placé parmi les saints (1228) deux ans seulement après sa mort, ceux qui l'avaient connu vivaient encore et obligeaient les artistes à une certaine exactitude. Dès le lendemain de la canonisation, Grégoire IX posait lui-même la première pierrre de la basilique d'Assise. Au chapitre général de la Pentecôte 1230, une bulle ordonnait d'y transporter les restes du saint, ce qui fut accompli le 25 mai de la même année. Innocent III consacra les deux églises en 1253, sans que la construction et la décoration fussent terminées : on devait y travailler plus d'un demi-siècle encore. Ses grands pans de murs, ses voûtes, obligeaient les peintres à de plus grandes compositions qu'on n'en avait conçues jusqu'alors. Mino da Torretta, Guido de Sienne, Margaritone, Cimabue, essayèrent de s'y libérer des formules byzantines, et s'ils n'arrivèrent pas à dérober ses secrets à la vie, du moins perdirent-ils l'immobilité tradionnelle et purent-ils élargir leur manière. Le souffle qui leur manqua, Giotto le reçut dans le sanctuaire de saint François.

II

Giotto et Cimabue. — Assise.

« ARCHITECTE, sculpteur, peintre, Giotto est, avec Brunelleschi et Donatello, un des triumvirs pacifiques et splendides qui ont fondé la première Renaissance italienne, ou plutôt qui ont fondé la Renaissance, l'ont établie sur ses bases solides de nature, par la divination subite de l'antiquité retrouvée. » Ainsi s'exprime M. Gustave Geffroy dans sa magistrale étude sur l'œuvre de Giotto à Florence (1). Et Ghiberti : « L'art de la peinture commença à triompher en Étrurie, en une ville près de Florence qui s'appelait Vespignano. Il y naquit (à Colle, en 1266) un enfant d'un admirable talent, qui dessinait d'après nature. Le peintre Cimabue, allant à Bologne, passa sur la route et vit l'enfant, assis à terre, qui dessinait un mouton sur le pavé. Pris d'admiration pour cet enfant d'âge si tendre, qui faisait si bien, il lui demanda son nom. « Pour mon nom, dit l'enfant, je

(1) *Les Musées d'Europe :* Florence. Paris, s. d.

« suis appelé Giotto ; mon père se nomme Bondone, et « il habite cette maison qui est tout près. » Cimabue alla, avec l'enfant, vers le père, — il avait une belle prestance, — et lui demanda l'enfant. Le père était très pauvre, il consentit, et Cimabue emmena Giotto dont il fit son disciple. Giotto étudia la manière grecque, de si haute réputation en Etrurie, et devint grand dans l'art de la peinture ». Selon une tradition rapportée par un commentateur de la Divine Comédie, qui écrivait à la fin du xive siècle, le père de Giotto l'aurait placé chez un lainier. En se rendant chaque jour à son travail, le petit garçon s'arrêtait, devant la boutique de Cimabue, à regarder les peintres, et finit par prendre place parmi eux. Cette version est peut-être la bonne. Mais comme la petite histoire de Guiberti est plus significative ! La légende, donnant la nature pour premier maître à Giotto, a toute la beauté d'un symbole.

La peinture italienne est jalonnée, de son commencement à son apothéose, par trois génies qui apparaissent à peu près à cent ans de distance l'un de l'autre : Giotto, Fra Angelico, Raphaël. Giotto a voulu rendre les physionomies des hommes qui l'entouraient, reproduire les scènes qu'il avait sous les yeux, les paysages et les monuments qui servaient de cadres à ces scènes. Fra Angelico n'a cherché à exprimer que les sensations des âmes, les extases des bienheureux, la gloire ou la douleur d'un Dieu, et dédaigné de représenter la vie terrestre.

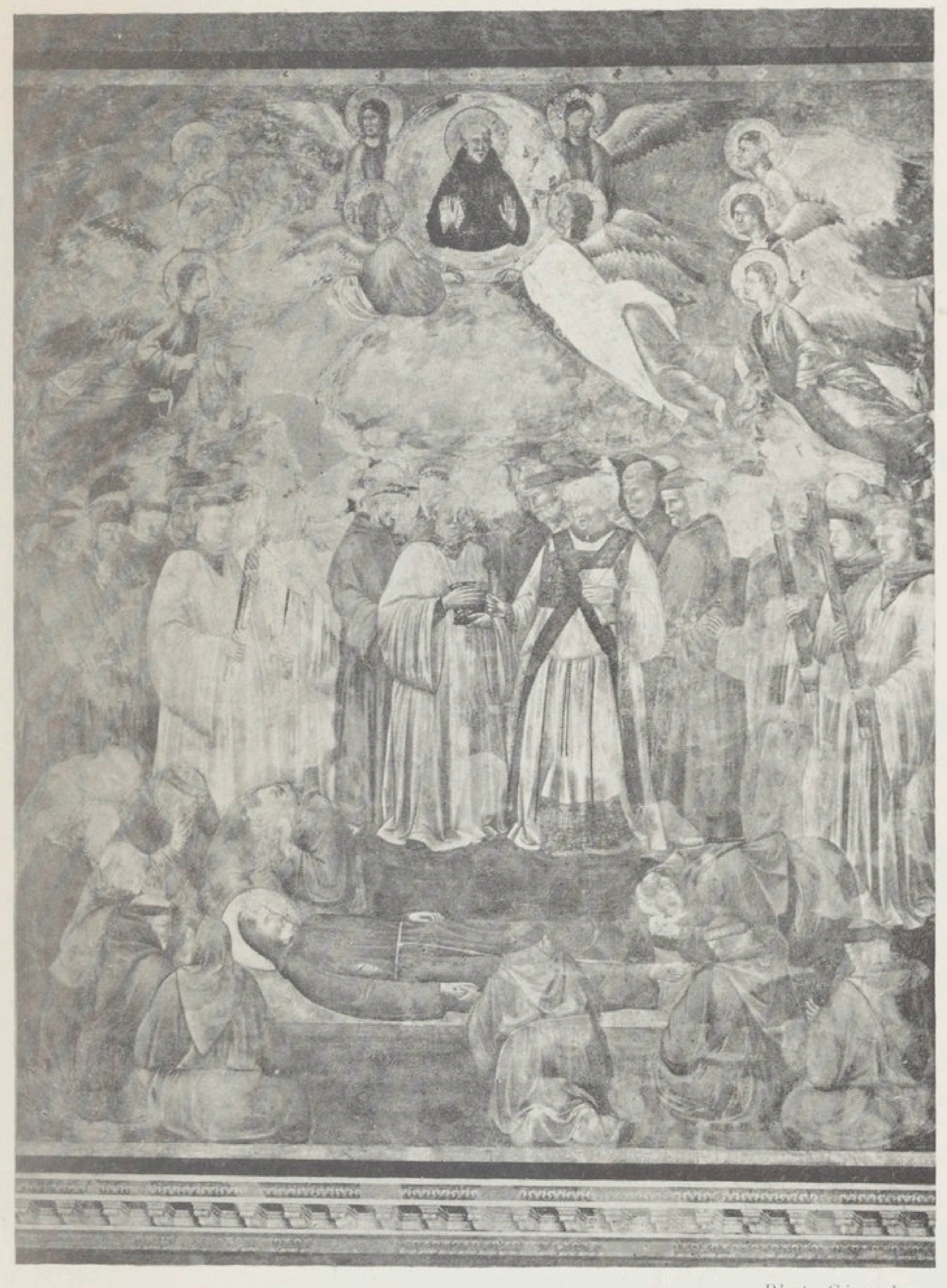


Photo Giraudon.

OBSÈQUES DE SAINT FRANÇOIS

(Assise. Église Supérieure).

Raphaël a synthétisé les aspirations de ses prédécesseurs, nul ne sait mieux que lui peindre l'omnipotence du Créateur, la majesté des saints docteurs ; nul n'a mieux fait palpiter la chair, n'a animé de plus vastes compositions. Mais Giotto, encore malhabile, a plus de mérite : il n'avait pas eu de maîtres en son genre, puisque entre les peintres inconnus de Saint-Clément et lui, il y avait un intervalle de quatre siècles. Il est le précurseur, l'inventeur : il est la racine de l'arbre dont Raphaël est l'admirable fleur.

Giotto, avant tout observateur, n'a aucun goût pour le surnaturel, ni même pour le mysticisme. Alors que Fra Angelico ne descend guère sur la terre que pour y suivre Jésus ou saint Dominique, Giotto s'aventure rarement en paradis. Il peint des miracles en croyant qu'il est, c'est-à-dire sans mettre en doute ces épisodes de la vie de ses héros qui, pour lui, sont de l'histoire. Il a retracé la légende de saint François, non parce qu'il était particulièrement franciscain, mais parce qu'il s'agissait de décorer la basilique d'Assise. Il n'a pas subi d'influences. Ami dévoué de Dante, il n'en a reçu aucune inspiration. Il a rarement peint l'enfer et seulement selon les anciennes traditions qui ont fait commettre à Dante ses chants XXI et XXII. *La Divine Comédie* est l'œuvre d'un proscrit irrité et d'un théologien de l'École. Le poète fête la mort, le peintre fête la vie.

La seule certitude relative aux débuts de Giotto est

donc qu'il fut l'élève de Cimabue et qu'il reçut de lui l'enseignement technique. D'un naturel enjoué, il avait ces gaietés d'ateliers, que nous appelons des « charges ». Vasari raconte qu'il peignit, sur le nez d'une figure, que Cimabue était en train de faire et qu'il avait quittée un moment, une mouche si naturelle que le maître, à son retour, essaya plusieurs fois de la chasser...

Le jeune homme accompagna très probablement Cimabue à Assise, où celui-ci décorait l'église supérieure. Il avait déjà fait le chœur et le transept et travaillait avec ses élèves à la voûte et aux parties hautes de la nef, où il racontait l'Ancien et le Nouveau Testaments. M. André Michel (1) attribue ces peintures à Cavallini, dont il fait un inspirateur de Giotto. Ces fresques sont d'un style plus libre, plus expressif que les fresques de Cimabue, et plusieurs auteurs dont M. Thode (2) croient y reconnaître la main de Giotto.

D'après Vasari, d'ailleurs souvent fort inexact (3), les premières peintures de Giotto à Florence auraient été exécutées à la Badia : il y aurait eu une Vierge de l'Annonciation, dont la description conviendrait à une Vierge

(1) André Michel. — *Histoire de l'Art*, 1905.

(2) Henry Thode. — *Saint François d'Assise et les Origines de la Renaissance en Italie.* Traduit de l'allemand par Gaston Lefèvre. Paris, 1909.

(3) Vasari. — *Le Vite dé più eccellenti Pittori, Scultori ed architettori*, 2e édition, annotée et commentée par Gaëtan Milanesi. Florence, 1878.

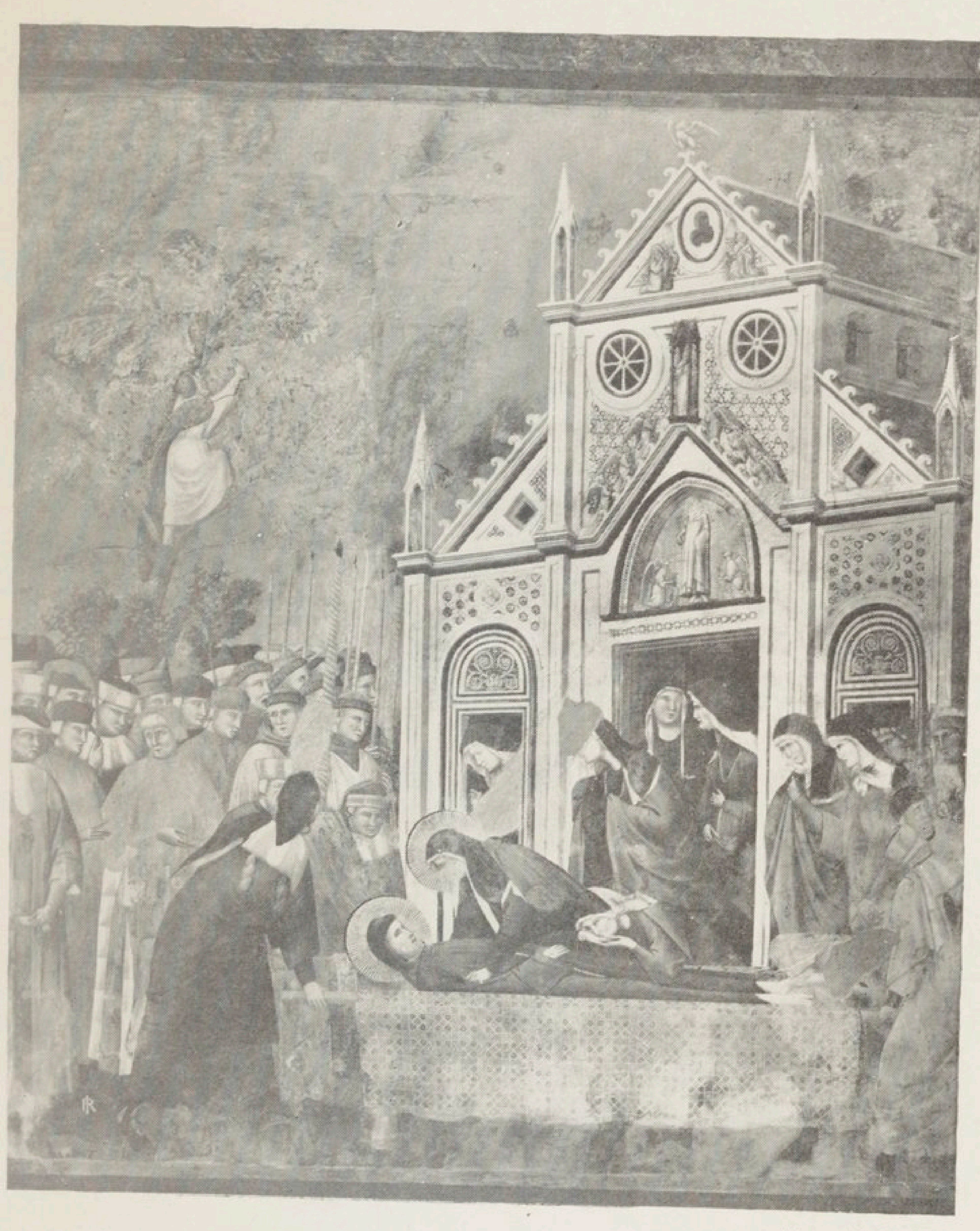


Photo Anderson.

ADIEUX DE SAINTE CLAIRE

(Assise. Église Supérieure).

conservée à l'Académie des Beaux-Arts, mais qui est attribuée à Lorenzo Monaco, et un tableau au maître-autel que lui, Vasari, aurait vu, mais dont on a perdu toute trace.

Puis, toujours d'après le même auteur, il aurait peint, au Carmine, la Vie de saint Jean-Baptiste. De ces fresques, détruites en 1772, lors d'un incendie, quelques fragments furent sauvés : deux, saint Jean enfant et Salomé recevant la tête du saint, sont à Liverpool; un troisième, saint Pierre et saint Paul, à la *National Gallery*, de Londres. Un quatrième, conservé dans la chapelle de l'Ammanati, au Campo Santo de Pise, représente saint Jean baptisant, deux anges tenant un drap pour essuyer le baptisé, une tête de vieille, peut-être sainte Elisabeth, et un jeune homme jouant de la harpe.

Giotto aurait aussi, à la même époque, décoré le palais des Guelfes d'une histoire de la Foi, où il aurait mis le portrait de Clément IV. Il n'en reste plus rien.

La chronologie des œuvres de Giotto est presque impossible. Cependant, par des mémoires d'honoraires, par des inventaires, on a pu fixer la date de ses grands travaux de décoration. Il faudrait donner à sa jeunesse la plupart des tableaux qu'il fit pour les églises et les couvents. Leur style archaïque, leur perspective défectueuse les laissent encore bien près de Cimabue. Tels sont les grands Crucifix d'Ognissanti et de Santa Maria

Novella, la Vierge d'Ognissanti, qui fut à l'Académie des Beaux-Arts et qui a été transférée aux Offices. Cette Vierge au visage impassible est assise dans une pose hiératique, sur un trône incrusté de mosaïques ; debout, l'Enfant, très joufflu, bénit ; des anges nimbés entourent le trône, quelques-uns ont des figures ravissantes aux fins profils ; deux portent des manteaux à beaux plis ; deux autres, à genoux, offrent des fleurs, dans des vases de cristal d'une parfaite limpidité. Le tableau est exquis, mais rappelle Cimabue, qui entoure ainsi ses Madones d'anges échelonnés, aux physionomies déjà variées.

On peut donc penser qu'au sortir de l'atelier de Cimabue, entre ses deux voyages à Assise, c'est-à-dire à peu près entre 1285 et 1290, il a dû ouvrir pour son propre compte une « bottega », où il fit au goût du jour, encore conventionnel et byzantin, des tableaux d'église, « du commerce ». Ensuite, ses grands travaux et ses voyages ne lui laissèrent sans doute guère de loisir pour ce genre de travail.

Il retourna à Assise, peut-être en 1296 ; mais comme il alla à Rome en 1298, il semble que cet espace de temps soit bien court pour cet immense travail ; et l'assertion de quelques auteurs plaçant l'arrivée de Giotto à Assise en 1290 est bien plus vraisemblable. Il était dans tout l'éclat de sa jeunesse, dans toute la force de ses moyens. Il entreprit avec enthousiasme de représenter, dans le



Photo Alinari.

MARIAGE DE SAINT FRANÇOIS ET DE LA PAUVRETÉ

(Assise, Église Inférieure).

sanctuaire franciscain, la vie de saint François, et il y apporta une exactitude scrupuleuse, suivant, jusque dans ses plus petits détails, le texte de saint Bonaventure. La page blanche qu'on lui donnait à illustrer était magnifique : c'était la longue nef lumineuse de l'église supérieure d'Assise.

Assise est construite sur un éperon du mont Subasio. C'est aujourd'hui une petite ville morte, d'un brun gris, qui semble s'être vêtue de la couleur franscicaine et s'être endormie dans le souvenir de son grand saint. La basilique est étrange et superbe, brunâtre aussi à l'extérieur, posée sur d'énormes soubassements, où se nicha le couvent, soutenue par de gros piliers, élevant un campanile carré et rébarbatif, tournant vers l'Orient une jolie façade ouvragée, et étendant devant le porche roman de l'église inférieure, un parvis à architecture de cloître. Le monument se compose de deux églises superposées, élevées sur une crypte où se trouve le tombeau du *Poverello*. On ignore le nom du premier architecte, mais de vieux documents font mention de Philippe de Campello comme directeur des travaux de 1232 à 1253. L'église haute est formée d'une longue nef, d'un transept et d'une abside circulaire fort courte. On y accède par un dur escalier, qui part de la sacristie de l'église basse, et l'on arrive dans le transept qui a gardé l'ombre des fresques de Cimabue, presque indéchiffrables.

La légende de saint François commence à droite de l'autel, descend la nef, passe de chaque côté de la porte et se termine à la gauche de l'autel. Les différentes scènes sont séparées par des colonnes torses incrustées de mosaïques. Giotto avait, en grande admiration, les mosaïstes romains Ranuccio, Paolo et sa famille, les Cosmati, Vassaletus, et jamais il ne manque d'orner ses architectures de la représentation de leurs œuvres délicates.

I. — *Hommage rendu au jeune François.* La scène se passe sur la place d'Assise, devant le temple de Minerve, reconnaissable à son fronton et à ses colonnes. Un homme étend son manteau sous les pas de François.

II. — *François donne son manteau à un pauvre.* On est à la campagne. François est descendu de son cheval qui broute l'herbe avec un parfait naturel.

III. — *Vision du palais.* François voit en rêve un édifice magnifique, rempli d'armes de toutes sortes marquées de la croix. Giotto, pour suivre la légende, a souvent à représenter des rêves, difficulté dont il se tire en couchant son héros, la tête appuyée sur la main, les yeux fermés et en plaçant l'apparition au second plan. Quoique cette disposition soit toujours la même, l'artiste a su éviter la monotonie...

IV. — *Saint François à Saint-Damiens.* François, agenouillé dans l'église à demi ruinée en une pose d'hu-



Photo Alinari.

LA PAUVRETÉ

(Fragment du Mariage)
(Assise. Église Inférieure).

milité et de ferveur ardente, écoute les paroles du Crucifix qui se penche vers lui.

V. — *François renonce à son père.* François lève les bras au ciel, pour le prendre à témoin de son acte ; derrière lui, l'évêque le couvre en partie de son manteau, tandis que le père qui a eu soin de ramasser les vêtements et qui les tient sur son bras, menace le jeune homme.

VI. — *Vision d'Innocent III.* A droite, le pape repose sur son lit, la tête coiffée de la tiare et soutenue sur sa main. Au pied du lit, sommeillent deux vieux serviteurs ; à gauche, François, bien campé, soutient de son corps l'église qui penche et sans lui s'écroulerait.

VII. — *Approbation de la règle.* François, agenouillé en avant de frères également agenouillés, reçoit un parchemin des mains du pape assis sur son trône, entouré de cardinaux et d'évêques.

VIII. — *Vision du char de feu.* Dormant, priant, ou méditant, les frères, en grand nombre, sont réunis dans le couvent. A l'extérieur, deux autres regardent l'apparition, tandis qu'un troisième frappe à la porte pour appeler ceux qui sont à l'intérieur. Dans le ciel, François, en extase, les mains jointes, entouré de rayons, est sur un char antique traîné par deux chevaux à la courte crinière taillée à la romaine, ce qui prouve chez Giotto la connaissance et l'étude des sculptures antiques.

IX. — *La Vision des trônes.* Composition peu heureuse et peu compréhensible.

X. — *Les Démons chassés d'Arezzo.* Giotto est un maître de la perspective, mais dans ce tableau il n'est pas à sa propre hauteur : la ville d'Arezzo est un peu enfantine, avec ses maisons étagées les unes sur les autres, ses murailles crénelées, percées de portes beaucoup trop petites pour les personnages environnants.

XI. — *François devant le sultan.* Pour prouver l'excellence du christianisme, François affirme qu'il traversera, avec l'un de ses frères, le feu sans dommage, et propose aux prêtres musulmans d'en faire autant. Le sultan, assis sur un trône orné de mosaïques, avance le bras droit dans un geste de doute.

XII. — *François apparaît en forme de croix.* Les frères considèrent avec étonnement leur père, flottant sur un nuage, les yeux fixés sur le Christ qui, du haut du ciel, se penche vers lui.

XIII. — *La Crèche de Greccio.* Scène intime, d'émotion contenue, infiniment touchante. François dispose de ses mains une représentation de la Nativité ; à genoux, il couche dans une crèche l'effigie de l'Enfant Jésus ; devant lui, sont rangés des frères attentifs, dont l'un chante, la bouche largement ouverte ; en arrière, de nombreux assistants, des portraits certainement. On est dans le chœur d'une église, au pied de l'autel,

Photo Anderson.

LA CHASTETÉ

(Assise. Église Inférieure).

derrière le jubé de marbre, sur lequel on voit, au milieu, l'envers d'un grand crucifix, retenu par une corde à un trépied de fer et ayant de chaque côté des cierges. A gauche, un ambon incrusté de mosaïques.

XIV. — *Miracle de la source.* Dans un paysage d'arbres et de rochers, François obtient qu'une source jaillisse pour l'ânier qui avance une bouche gourmande vers l'eau.

XV. — *Prédication aux oiseaux.* François, au gracieux visage, aux belles mains, aux gestes mesurés, parle aux petits oiseaux, rangés bien sagement à ses pieds.

XVI. — *Mort du seigneur de Celano.* François, debout, appuyé d'une main à la table mise sous une loggia, considère son hôte mort, étendu à terre, au milieu de femmes désespérées. Il y a un contraste frappant entre la grande paix des visages de François et du mort, et les pathétiques expressions des autres personnages.

XVII. — *Prédication devant Honorius III.* Le pape, sur un trône, écoute avec une attention concentrée François qui prêche avec une calme autorité. A ses pieds, un frère est assis par terre. De chaque côté du pape, des évêques et des moines expriment diversement leur attention et leurs sentiments.

XVIII. — *Apparition à Arles.* Saint Antoine de Padoue prêche aux Frères Mineurs, assis sur les bancs d'un amphithéâtre ; ils ont les regards fixés sur lui, sauf un

frère qui désigne saint François apparaissant au fond, les bras étendus pour les bénir.

XIX. — *Saint François recevant les stigmates.* L'épisode de la vie du saint le plus souvent représenté, et que les peintres antérieurs à Giotto exposent presque identiquement. Il semble qu'en le reproduisant de façon pour ainsi dire rituelle, les artistes veuillent en affirmer la véracité. Dans un paysage montagneux, planté de petits arbres raides, avec de trop petites chapelles, François, un genou en terre, les mains levées, contemple dans le ciel le Séraphin crucifié, aux ailes multicolores, dont les plaies lancent des rayons d'or qui vont imprimer les stigmates. Un frère, à gauche, médite.

XX. — *Mort de François.* Scène calme, d'une profonde tristesse. Le clergé, tout à l'office, est pourtant pénétré de douleur.

XXI. — *Les Visions d'Augustin et de l'évêque.* Dans le même cadre, presque dans la même architecture, à gauche, le frère Augustin entouré de ses frères qui l'interrogent ; à droite, l'évêque endormi dans sa chambre, et tous deux, tournés vers la fresque XX, semblent assister à la mort du saint.

XXII. — *Conversion de l'incrédule Jérôme.* Vu de dos, vêtu de rouge. agenouillé près du lit de François, Jérôme, nouveau saint Thomas, met ses doigts dans la du côté.

XXIII. — *Adieux de sainte Claire.* Une des plus belles fresques de la série. Le corps du saint, sur un riche brancard, est arrêté devant la façade d'une église ornée de mosaïques et de peintures. Sainte Claire, délicieuse de grâce et de douleur contenue, se penche sur son père spirituel, lui soulève la tête avec précaution, comme si elle voulait la baiser. Les religieuses se pressent aux portes de l'église et manifestent un vif chagrin.

XXIV. — *Canonisation.* Nombreux personnages entourant un sarcophage.

XXV. — *La Vision de Grégoire IX.* Le pape est couché. François lui montre la plaie de son côté ; en avant du lit, des personnages sont assis, endormis ou égrenant le rosaire.

XXVI. — *Guérison de l'homme d'Idula.* Un homme malade invoque saint François, qui apparaît escorté d'anges et le guérit, tandis que deux femmes et le médecin, qui ne s'aperçoivent de rien, s'éloignent en disant que tout est perdu.

XXVII. — *Pénitence de la ressuscitée.* Une femme étant morte sans confession, les prières de François obtiennent qu'elle revienne à la vie pour recevoir l'absolution. Scène difficile à rendre, aussi est-elle un peu confuse.

XXVIII. — *Délivrance d'un hérétique.* L'homme emprisonné voit et reconnaît son erreur par l'interces-

sion de saint François, et ses chaînes se brisent. L'architecture qui sert de scène à cette composition est singulière : à droite, c'est la prison ronde et surmontée d'une grosse colonne torse, avec bas-reliefs en hélice ; à gauche, un palais tout en portiques grêles.

Cette longue suite de fresques de grandes dimensions donne une impression de lumière et de calme. On est frappé, en les contemplant, de la retenue, de la justesse des gestes. Il y a peu de personnages inutiles, et tous s'intéressent à l'action et y contribuent. Les scènes sont prises au moment décisif et dans la lumière voulue, dans les sites caractéristiques. Giotto s'y montre architecte, il traite les monuments avec amour. Dans la première fresque, on reconnaît sans hésiter le temple de Minerve, à Assise ; dans l'exorcisme d'Arezzo et dans les adieux de sainte Claire, une belle façade à mosaïques fait penser à la cathédrale d'Orvieto ; on croit même trouver un rappel de la colonne Trajane (quoiqu'elle ne soit pas torse) dans le singulier objet qui coiffe si bizarrement la prison de la dernière fresque ; et, en effet, les bas-reliefs en spirale peuvent justifier cette hypothèse. Giotto a voulu donner à Assise, avec son pinceau, une histoire complète du *Poverello*, et il y a réussi pleinement, malgré la difficulté de certains épisodes.

Les trois dernières fresques ont une facture différente de celle des autres. Peut-être, lassé du long travail, les a-t-il laissées à des élèves ; peut-être les a-t-il

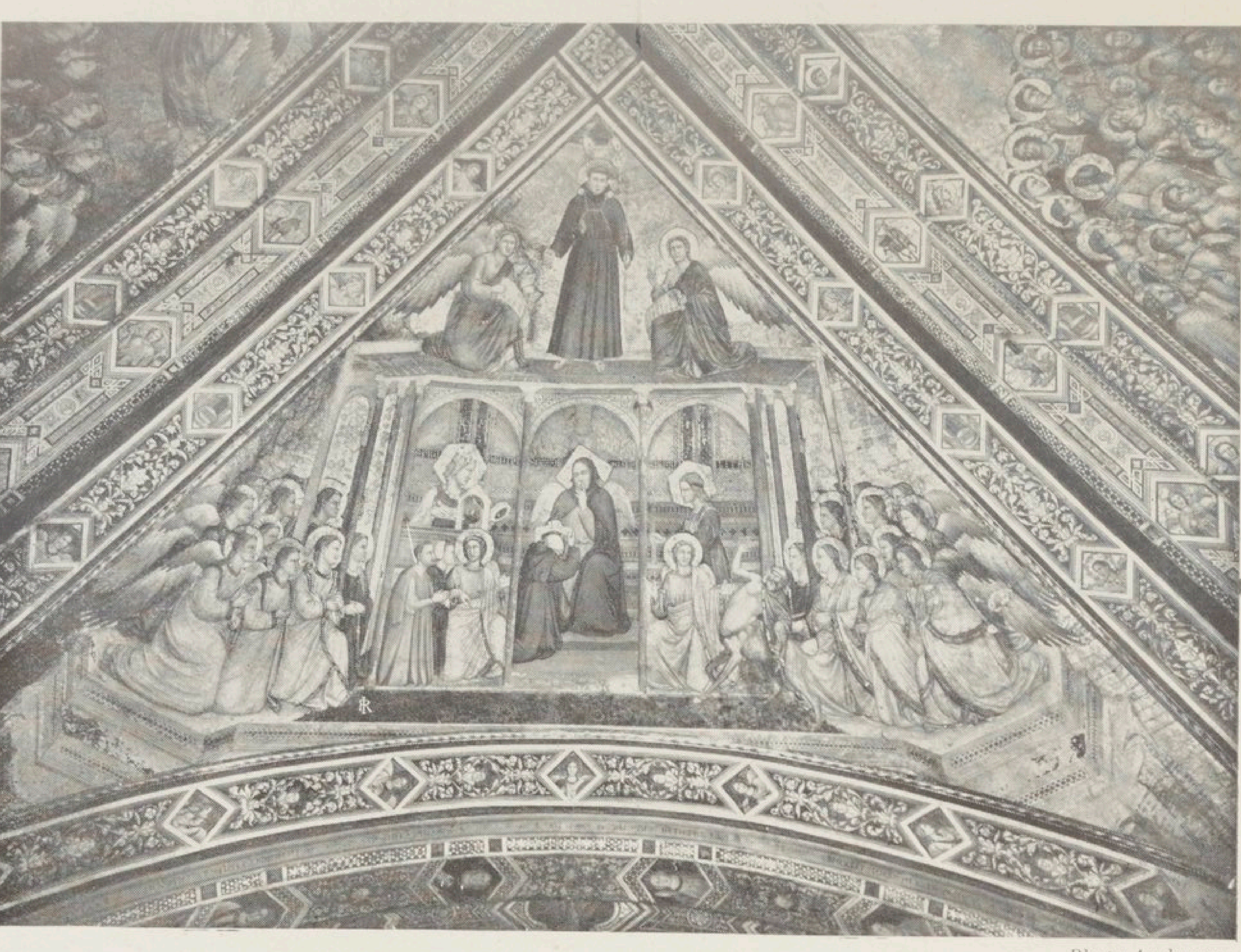


Photo Anderson.

L'OBÉISSANCE

(Assise. Église Inférieure).

peintes après les voûtes de l'église inférieure, car les figures en sont allongées, comme ses personnages allégoriques qu'il fit sans doute ainsi pour les rendre plus célestes et plus irréels.

L'église inférieure était primitivement à une seule nef, comme l'église supérieure, avec un seul transept au sud, et une abside semi-circulaire. Elle fut d'abord décorée par des Grecs, puis peut-être par Guinta, enfin par Cimabue ; on pense aussi que Mino da Torretta et Guido de Sienne y travaillèrent. Vers la fin du XIIIe siècle, on y adjoignit des chapelles collatérales et un second transept. Quelques auteurs veulent que Giotto soit l'architecte de ces transformations, mais on n'en a aucune preuve. Ce qui est certain, c'est qu'il décora ce nouveau transept de scènes de la vie du Christ et de deux miracles de saint François. Il y respecta une grande Madone, avec saint François, œuvre de son maître. Le mur nord, percé par une large baie donnant dans la chapelle du Saint-Sacrement, est consacré en haut à l'*Annonciation ;* l'ange, à gauche, un peu massif, avec des ailes multicolores, est agenouillé; la Vierge, en noir, est assise à droite; une colonnade, passant au-dessus de la porte, relie les deux personnages. Les murs et la voûte en berceau sont divisés en compartiments peints sur fond bleu vif, séparés les uns des autres par des encadrements de rinceaux, de petites têtes et de médaillons de prophètes. Ils représentent :

I. — *La Visitation.* Sainte Elisabeth, en une pose pleine de noblesse, s'incline devant la Vierge accompagnée de dames en costume du XIIIe siècle.

II. — *La Nativité.* Marie, dans une cabane, presse son fils sur son cœur. En avant, deux anges emmaillotent l'Enfant Jésus ; les bergers arrivent avec un troupeau, pendant que, dans le ciel, chante une brochette de petits anges.

III. — *Adoration des Mages.* Un vieux roi baise le pied de l'Enfant, qui bénit ; des serviteurs, parmi lesquels un nègre à cheveux crépus et aux lèvres épaisses, apportent des présents, ou tiennent les chameaux.

IV. — *Présentation au temple.* Siméon lève les yeux au ciel en portant l'Enfant, à qui sa mère tend les bras.

V. — *La Fuite en Egypte.* On pense que Fra Angelico peindra ce même sujet cent ans plus tard. Dans un paysage de rochers gris, la Vierge, tenant entre ses bras son fils assujetti pour plus de sûreté par une écharpe nouée à la taille, est assise sur un bon âne tout appliqué à sa marche.

VI. — *Le Massacre des Innocents.* Scène violente, un peu conventionnelle et encombrée de soldats, de femmes échevelées, de petits cadavres blêmes.

VII. — *Jésus au milieu des docteurs.* Perspective admirable, noblesse de l'Enfant Jésus, attention concentrée des auditeurs, personnages vus de dos, une invention.



Photo Anderson.

GLORIFICATION DE SAINT FRANÇOIS

(Assise. Église Inférieure).

VIII. — *Jésus revenant avec ses parents à la maison paternelle.* Dans le fond, l'une des plus belles architectures peintes par Giotto, avec les coupoles blanches d'une ville d'Orient. Au premier plan, Jésus et ses parents forment un groupe noble et paisible. Une fenêtre étant percée dans le mur, Giotto a su y répartir les architectures de ses deux derniers tableaux qui n'en forment pour ainsi dire plus qu'un. Au-dessous, *Saint François et le Trépas,* squelette qui a sur le crâne une couronne posée de travers. En face, à côté de la Madone de Cimabue, une grande *Crucifixion,* pathétique, douloureuse, avec le corps blanc du Christ d'une belle anatomie, et la Vierge évanouie.

Au-dessous de l'Annonciation, de chaque côté de la porte, sont les deux miracles de saint François, qui semblent finir la légende de l'église supérieure. Ce sont la *Résurrection du fils du notaire de Rome tombé d'une fenêtre* et la *Résurrection de l'enfant écrasé par l'écroulement d'une maison,* toutes les deux pathétiques avec les poignantes figures des mères désespérées.

Ces peintures, d'un ton beaucoup plus chaud que la *Légende de saint François,* attestent un progrès de l'artiste pour l'harmonie des coloris. Elles contrastent avec la pâleur des fresques de la chapelle du Saint-Sacrement racontant la vie de saint Nicolas, que MM. Thode et André Michel voudraient attribuer à Giotto, ainsi que la chapelle Sainte-Madeleine, où sont

peints des épisodes de la vie de la sainte. Ces deux chapelles sont probablement l'œuvre des élèves de Giotto, qui y a peut-être aussi travaillé, et plus particulièrement à la communion de sainte Madeleine.

L'œuvre capitale de Giotto à Assise sont les fresques de la voûte. Il rompt là complètement et définitivement avec les procédés anciens. Les peintures de l'église supérieure peuvent se rattacher aux compositions qu'y avaient mises Cimabue et Cavallini : on y suit toutes les transitions, puisque dans les fresques du haut certains auteurs croient reconnaître la main de Giotto. Mais les voûtes sont à part, dans la peinture de son temps, par leur facture éthérée, par leurs allégories, et par la science du groupement, par la perspective irréprochable, par le sens de la décoration qui les rattachent aux chambres de Raphaël. Dans cette glorification des vertus franciscaines, on sent l'artiste imprégné de paganisme : il y place un Centaure et Cupidon,... pour les repousser, il est vrai. Le paganisme, d'ailleurs, n'est-il point dans la littérature de ce siècle, dans la *Divine Comédie*, et dans le *Dies iræ* de Thomas de Celano ? Cette Pauvreté mince et souple, vêtue de blanc, dont la chevelure ébouriffée est couronnée de fleurs, n'évoque-t-elle pas une des premières représentations païennes de la Renaissance : la *Primavera*, de Botticelli... C'est l'épouse de François, et, de leur mariage, Dante rend compte ainsi : « Tout jeune, il se mit en



Photo Giraudon.

LE RETOUR A LA MAISON PATERNELLE

(Assise. Église Inférieure).

guerre avec son père, par attachement pour cette femme, à qui, comme à la Mort, nul n'ouvre la porte avec plaisir. Elle, veuve de son premier mari (le Christ) depuis mille et cent ans et plus, obscure et méprisée, était restée jusqu'à celui-ci sans être recherchée par aucun autre. François et la Pauvreté sont les deux amants qu'on devra désormais reconnaître dans mes paroles diffuses (1). »

Et Giotto, homme pratique et poète lui aussi, sur une lyre plus modeste, compose un chant contre la dame Pauvreté :

Cette pauvreté qui vient contre notre gré,
Il n'en faut pas douter, est toute douleur :
    Elle est du péché la voie,
Faisant souvent faire aux juges des fautes,
Et d'honneur prive femme et fille
Et fait faire vol, violence et vilenie.

La sombre église inférieure, aux voûtes surbaissées, soutenues par d'énormes piliers, semble plus que l'église supérieure antique et mystérieuse. La nef et les chapelles sont entièrement couvertes de peintures qui, quoique bien dégradées, leur donnent l'air d'être très meublées et même très habitées. Le maître-autel s'élève sur la crypte renfermant le tombeau du Saint. Au-dessus, à la voûte divisée en quatre compartiments par des

(1) *Le Paradis*. Chant XI.

arêtes peintes de feuilles d'acanthe et de médaillons avec les prophètes, sont les célèbres fresques.

Mariage de saint Francois et de la Pauvreté. Toute la composition est sur un soubassement de rochers. Jésus, vêtu d'un magnifique manteau bleu, bénit les fiancés. François a l'air recueilli, la Pauvreté tend sa main gauche à l'Espérance, exquise figure qui lui passe un anneau. De chaque côté, il y a des groupes de saints et d'anges aux robes diaphanes de couleurs tendres, aux longues mains, aux visages fins comme les visages des bienheureux, de Fra Angelico. Au premier plan, des personnages plus petits, expressifs et gesticulants, regardent et commentent l'événement ; à gauche, un homme barbu donne son manteau ; à droite, un autre s'enfuit comme épouvanté. Dans le ciel, des anges soutiennent une église, le futur séjour des époux.

La *Chasteté* est représentée de profil, assise dans une tour à créneaux et à machicoulis, superbe de solidité ; deux anges, dans le ciel, apportent une lance et un bouclier ; en avant, deux autres anges baptisent un moine ; les fils de saint François mettent en fuite la Luxure à tête de porc, l'Amour terrestre aux yeux bandés portant une enfilade de cœurs percés, et la Mort, en leur montrant la croix, le bouclier, la lance. A gauche, saint François accueille un frère Mineur, une religieuse et un personnage qui a quelque ressemblance avec Dante. Tout l'ensemble est infini-

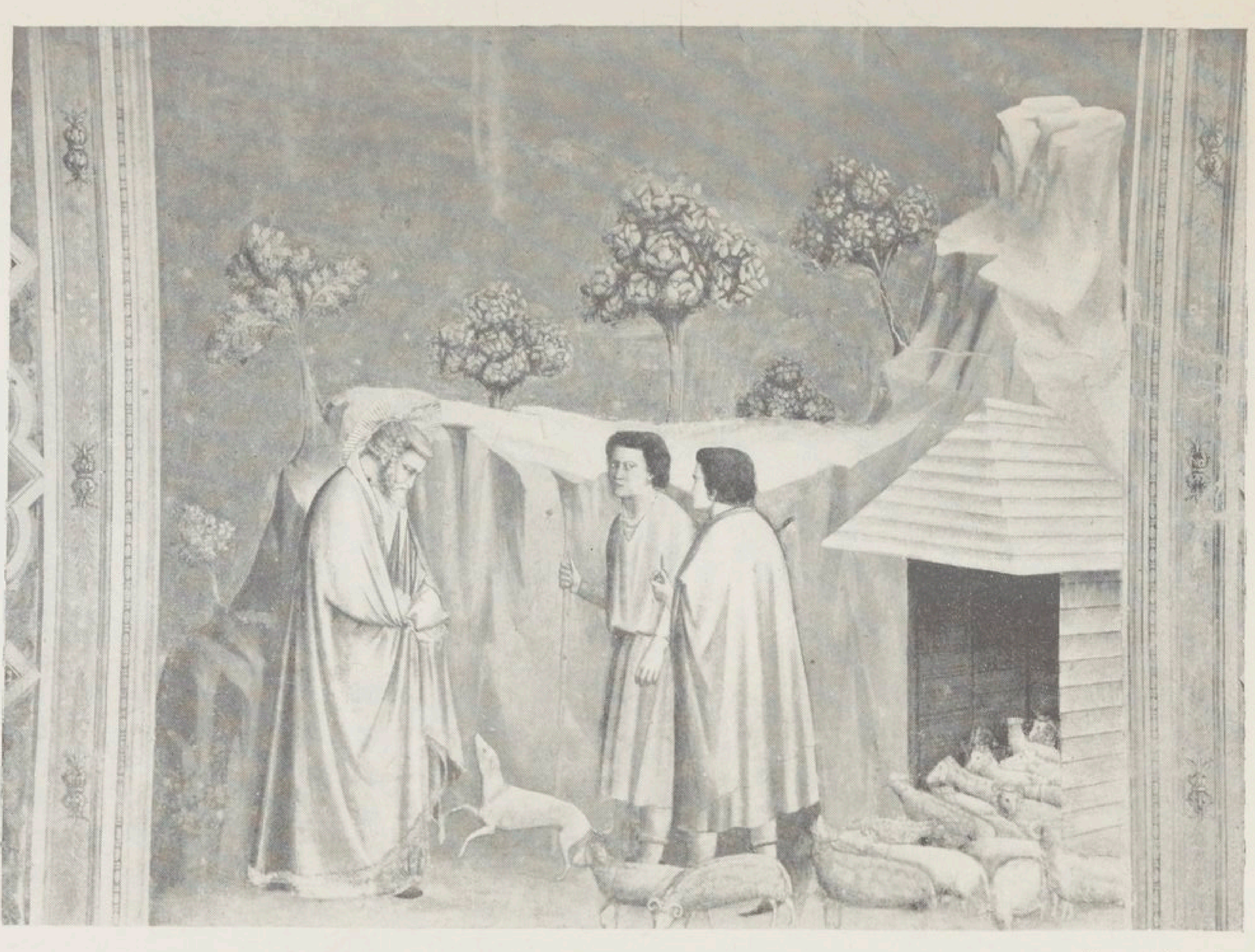


Photo Alinari.

JOACHIM PARMI LES TROUPEAUX

(Padoue. Église de l'Arena).

ment harmonieux par le groupement et par la couleur.

L'Obéissance, vêtue en moine, un joug au cou, en impose un au frère agenouillé devant elle. Agenouillés aussi sont les anges alentour, porteurs de belles ailes irisées. Il en est un, debout, qui repousse l'*Orgueil* personnifié par un Centaure qu'aveuglent les rayons du miroir de la Prudence à double visage. Sur le toit de l'édifice où se passe la scène, saint François ayant, lui aussi, le joug au cou, est debout entre deux anges agenouillés qui tiennent sur des parchemins la règle de l'Ordre.

La Glorification de saint François, en face du *Mariage*, représente le saint beau, jeune, imberbe, assis sur un trône posé sur les nuages, ayant à sa droite et à sa gauche des anges à genoux, en robes blanches, en ailes diaprées ; les profils sont fins, les attitudes extasiées.

Ces quatre fresques, si importantes, si souverainement décoratives, sont les premières allégories de l'art ressuscité. On les a beaucoup discutées, certains ne voulant pas qu'elles fussent de Giotto et préférant les attribuer à l'un de ses élèves. Mais cet élève, plus grand que son maître, aurait continué de peindre, on retrouverait sa trace dans l'histoire, même s'il était mort jeune. Giotto, à cette époque, était seul capable d'une telle œuvre. Ghiberti, d'ailleurs, est très précis : « Il peignit dans l'église d'Assise, de l'ordre des Frères Mineurs, presque toute la partie inférieure. » Et Vasari n'est pas

moins formel en ce qui regarde l'église inférieure, puisqu'il dit que « Fra Giovanni di Muro della Marca en commanda la décoration à Giotto. » Fra Giovanni ayant été élu général des Frères Mineurs en 1296, et Giotto s'étant rendu à Rome en 1298, on a ainsi la date exacte des Allégories.



Photo Alinari.

BAISER DE JUDAS

(Padoue. Église de l'Arena).

III

Giotto à Rome. — Boniface VIII et le Jubilé. La Navicella. — Dante et Giotto.

Les peintures d'Assise valurent à Giotto une magnifique renommée. Boniface VIII, qui appelait à Rome quantité d'artistes, qui faisait décorer Saint-Pierre encore église constantinienne, voulut l'avoir à sa cour. Giotto reçut aussitôt du cardinal Gaëtano Stefaneschi, neveu du pape, la commande de fresques pour la tribune de Saint-Pierre. Vasari parle d'un ange de sept brasses de haut au-dessus des orgues. Ces peintures furent détruites quand, sous Nicolas V, on entreprit la reconstruction de la basilique.

Giotto peignit ensuite au maître-autel cinq scènes de la vie du Christ. Il en reste des parties à la sacristie des Bénéficiaires de Saint-Pierre : dans l'une d'elles, saint Georges présente à saint Pierre le cardinal Stefaneschi. Les fresques de la Tribune furent payées 500 florins, le retable, 800.

Le cardinal Stefaneschi, appelé aussi cardinal de

Saint-Georges, aurait commandé pour l'église dédiée à son patron, Saint Georges au Vélabre, le Christ, sur le Globe, bénissant, avec la Vierge, saint Pierre, saint Georges et saint Sébastien, fresque dans laquelle Francis Wey, l'auteur du délicieux livre sur *Rome* (1) reconnaît la main de Giotto, mais que M. André Michel (2) attribue plutôt à Cavallini.

Un mémoire, conservé aux archives du Vatican, mentionne en 1298 la commande de la *Navicella*, qui fut payée 2.200 florins. Giotto, auteur d'une chanson contre la Pauvreté, s'enrichissait. La Navicella ou Barque de saint Pierre, son seul ouvrage en mosaïque, fut exécutée sur la façade de la basilique. Dans la reconstruction et dans les remaniements de l'église, elle fut déplacée plusieurs fois et si souvent restaurée qu'il ne reste plus grand'chose de l'œuvre de Giotto. Elle est maintenant sous le péristyle, place peu favorable, très haut et sans recul pour la voir. Elle représente une barque à large voilure ballottée par la tempête. Cependant, quand Giotto y travaillait, cette Navicella symbolique voguait dans toute sa gloire sur une mer à peu près calme, sans prendre garde aux nuages amoncelés à l'horizon. Boniface VIII était l'arbitre du monde chrétien. Il était pris pour juge par la France, l'Angleterre, l'Écosse, Naples, l'Aragon, les empereurs Adolphe

(1) Francis Wey. — *Rome*, 1 vol. in-4°. Paris, 1880.
(2) *Histoire de l'Art*. Paris, 1905.

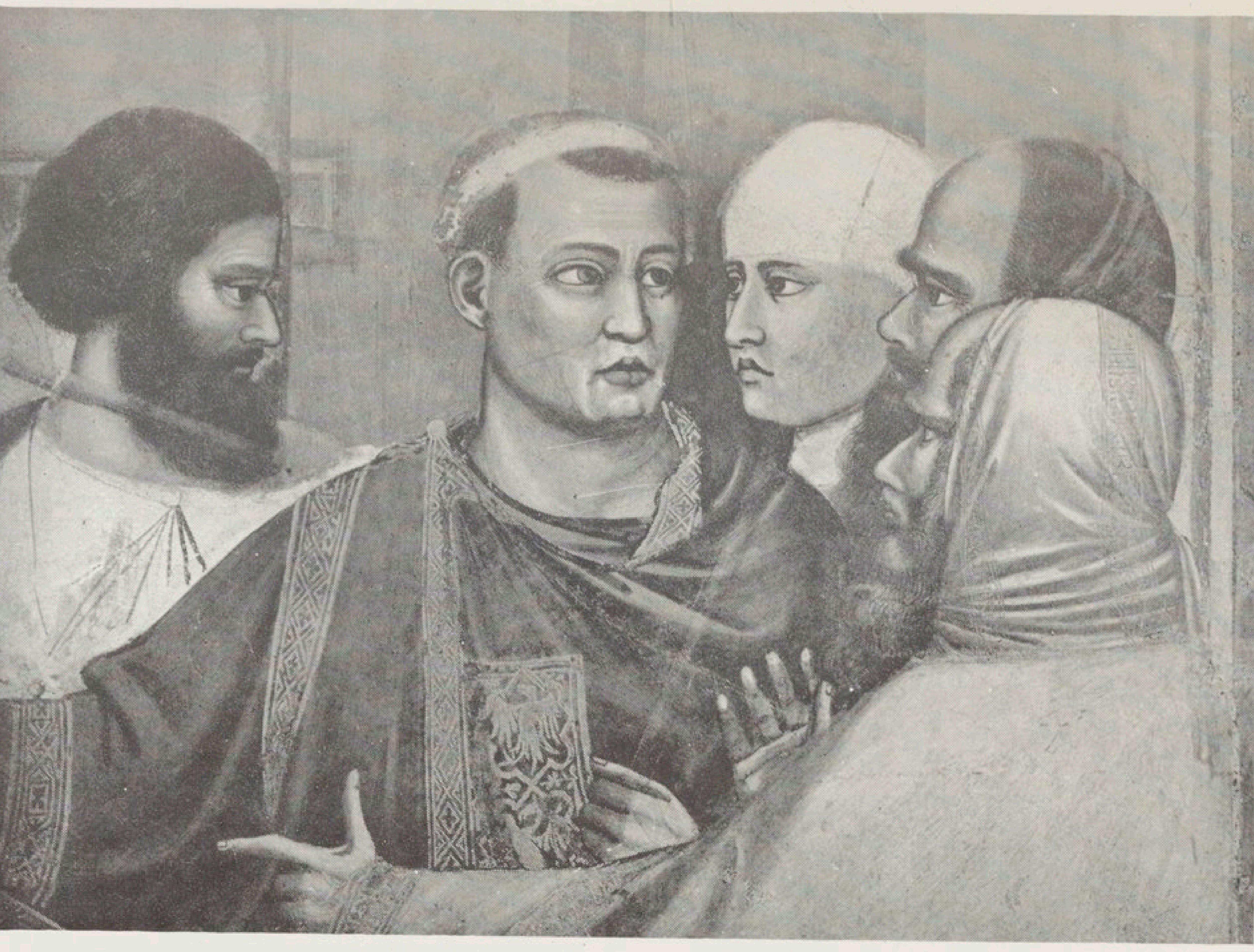


Photo Alinari.

FLAGELLATION
Fragment
(Padoue. Église de l'Arena).

de Nassau et Albert d'Autriche ; il attirait près de lui artistes et poètes, faisait embellir la Ville. Aussi, voulut-il fermer le siècle par des fêtes dignes de sa puissance, et pour y attirer la foule des grands et des peuples, accorda remise entière de leurs péchés à tous ceux qui viendraient prier sur les tombes des Saints Apôtres pendant ce premier Jubilé, réminiscence peut-être des Jeux séculaires de la vieille Rome païenne qui clôturait ainsi le siècle.

Le Jubilé fut ordonné par une bulle du 22 février 1300 ; Boniface fit restaurer Saint-Jean-de-Latran par Cassetta, à qui il commanda pour les cérémonies une loggia avec un dais soutenu par quatre colonnes, que maître Giotto fut chargé de décorer. Il y peignit Boniface VIII donnant sa bénédiction, entouré de toute sa cour. Il n'en subsiste que la partie centrale : entre deux ecclésiastiques, le pape, la tiare sur la tête un peu penchée de côté, la main levée dans le geste qui bénit. Ce fragment, infiniment précieux, puisqu'il illustre un des plus grands événements du XIIIe siècle, est maintenant encastré dans un pilier de droite de Saint-Jean-de-Latran.

La foule du Jubilé fut prodigieuse. Dante, qui y fait allusion, se trouvait à Rome, avec son ami, l'historien Giovanni Villani.

Le poète, encore guelfe, venait-il apporter ses hommages à Boniface, pour qui, dans la *Divine Comédie*,

il ne trouve pas d'injures trop fortes et à qui il fait prédire l'enfer par Nicolas III, plongé dans la fosse des Simoniaques, au huitième cercle de l'Enfer (1) ? Mais sa haine pour le pontife avare, qui n'a épousé « l'auguste Dame » (l'Église), que pour son or, n'empêche pas le croyant de s'indigner des traitements sacrilèges qu'il eut à souffrir de Nogaret et de Sciarra Colonna, à la solde du roi de France : « Je vois les fleurs de lys entrer dans Anagni et dans la personne de son vicaire, le Christ prisonnier. Je le vois une autre fois livré à la dérision ; je vois renouveler le fiel et le vinaigre ; entre deux larrons vivants, je le vois mourir... (2) »

Ce fut probablement à Rome que commença l'amitié du peintre et du poète, amitié qui ne fut rompue que par la mort, amitié sereine au milieu des troubles, des déchirements politiques, de Giotto, peintre des Guelfes, pour Dante qui les renie et qui se fait Gibelin, pour Dante banni, qu'il visite, accompagne et réconforte dans l'exil.

Il retourna à Florence avec le poète qui venait d'être nommé l'un des Prieurs de la République.

Florence toujours violente est, lorsque commence le XIVe siècle, dans un paroxysme de division et de guerre. « Le grand massacre et carnage qui fit devenir l'Arbia

(1) *Enfer*. Chant XIX.
(2) *Purgatoire*. Chant XX.

toute rouge », c'est la défaite de Florence guelfe par Sienne gibeline. Mais Florence se déchire elle-même : « Ah ! Italie esclave, hôtellerie de douleur, navire sans nocher dans une grande tempête !... Les vivants ne peuvent être sans guerre, et ceux-là même qu'une même muraille et qu'un même fossé renferment se rongent les uns les autres (1). »

Les Siennois ont pillé, détruit, rasé les palais. Mais leur triomphe est de peu de durée, Florence refleurit : les architectes, les sculpteurs, les peintres recommencent leur travail. Quelques historiens veulent qu'à cette époque Giotto ait eu à décorer la chapelle du Podestat des fresques découvertes en 1840, que nous voyons en si piteux état et qui tirent leur intérêt du portrait miraculeusement conservé, ou plutôt repeint et repeint de Dante Alighieri, son premier portrait, exécuté de son vivant. Cependant, il est peu vraisemblable qu'au moment du bannissement du poète, au moment où son cousin Corso Donati, assailli dans sa maison à Florence était obligé de s'enfuir, pour aller misérablement périr à San Salvi, que Giotto ait pu mettre leurs portraits dans la chapelle du Podestat, sous les yeux de leurs plus acharnés ennemis.

C'est à cette époque qu'il peignit, d'après Vasari, un tableau pour l'église Saint-François, à Pise : *Saint*

(1) *Purgatoire*. Chant VI.

François recevant les stigmates « sur l'horrible rocher de la Vernia ». On le transporta plus tard à l'église Saint-Nicolas, où il resta jusqu'à ce que les armées de Napoléon l'emportassent à Paris, où il est resté, au Louvre, et où il est le seul représentant du vieux Maître. Il porte sur le cadre : *opus Joctis florentini.*

Clément V, en 1305, transféra le Saint-Siège à Avignon. Vasari raconte que Giotto y fut appelé, mais il mélange dates et noms de papes. On en a conclu que notre peintre ne serait pas allé à Avignon. On cite cependant des œuvres qui ont marqué son passage : dans le palais des Papes, une histoire des Martyrs ; un portrait de Louis le Jeune, évêque de Toulouse, bien précieux, s'il est authentique. Villani, son contemporain, dit formellement que Dante a été à Paris et Balzac a fait de ce séjour une émouvante nouvelle : *Les Proscrits.* Et Dante parle de la rue du Fouarre comme d'un lieu qu'il connaît bien (1). Pourquoi Giotto, son fidèle compagnon, n'aurait-il pas vu aussi le quartier des docteurs et des étudiants ? On suit les deux voyageurs à Notre-Dame, à Saint-Séverin, on les voit appuyés contre une colonne, on pose sa main où ils ont posé la leur.

Où Dante passe dans son exil, passe aussi Giotto. Le poète trouve un refuge près de Messer Cane della Scala, à Vérone, et Vasari nous raconte que le peintre

(1) *Paradis.* Chant X.

fit pour ce seigneur plusieurs tableaux et en particulier son portrait. En 1306, Dante était à Padoue. Une plaque posée sur la maison n° 9 de la rue Saint-François le constate en ces termes :

FACTIONS ET VENGEANCES
ICI TRAINÈRENT
DANTE 1306
DE L'AFFECTION DE GIOTTO
IL EUT SON EXIL MOINS DUR

IV

Padoue. — Les fresques de l'Arena.
Les bons mots de Giotto.

Le séjour de Giotto à Padoue fut employé à peindre l'histoire de la Vierge et du Christ dans l'église Santa-Maria dell'Arena, qu'en 1303 le riche Enrico Scrovegno fit construire sur l'emplacement d'un amphithéâtre romain. Il y a là la seconde des grandes œuvres de Giotto qui nous soit parvenue.

La petite église, toute simple et lumineuse, avec une seule nef, est peinte de la voûte au sol de la main de Giotto, sauf le chœur, dont les peintures sont de ses élèves.

Les fresques commencent à l'arc triomphal, où est représenté *Jésus entouré d'anges* pleins de mouvement. Au-dessous, de chaque côté de la baie, l'*Annonciation*, l'ange à gauche et, en face, la Vierge à genoux, d'une grâce idéale et d'une élégance de grande dame. C'est la première fois qu'une Vierge de l'Annonciation n'est pas assise ou debout.

L'histoire de la Vierge, tout en haut, à la jonction de la voûte aux murs, fait le tour de l'église en partant de la droite de l'Annonciation. Elle commence par :

I. — *Le Rejet du sacrifice de Joachim,* qui est chassé du temple par un geste énergique du grand-prêtre.

II. — *Joachim au milieu de ses troupeaux* est dans une paix champêtre délicieuse. Un petit chien va au-devant de son maître; des moutons sortent de la bergerie.

III. — *L'Ange apparaît à Anne.* Une servante, dans la pièce voisine, file sa quenouille.

IV. — *Sacrifice de Joachim.*

V. — *Vision de Joachim,* qui dort d'un profond sommeil devant une cabane rustique.

VI. — *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim.* Les deux vieux époux s'embrassent sous les regards souriants des spectateurs.

VII. — *Nativité de la Vierge.*

VIII. — *Présentation de Marie au temple.* Elle est d'une beauté suave, couverte d'un léger voile blanc. Sainte Anne, d'un geste plein de tendresse, confie sa fille au grand-prêtre.

IX. — *Réunion des prétendants au temple,* scène un peu confuse, ainsi que la suivante.

X. — *Attente des prétendants.*

XI. — *Mariage de la Vierge.* Scène toute de recueil-



Photo Alinari.

MISE AU TOMBEAU

(Padoue. Église de l'Arena).

87-88

lement ; les époux sont graves, le grand-prêtre majestueux, les assistants attentifs.

XII. — *Cortège nuptial.* Ravissant tableau que cette conduite des époux à Nazareth, avec joueurs de violon et de trompette.

L'histoire de la vie du Christ commence sous la Vierge de l'*Annonciation*, ou plutôt elle en est la suite.

I. — *La Visitation*, très analogue à celle d'Assise.

II. — *La Nativité.* Marie, couchée sous une couverture bleue, se tourne un peu d'un mouvement délicieux pour déposer son fils dans la crèche, que l'âne et le bœuf contemplent. En avant, les bergers et leurs troupeaux.

III. — *Adoration des Mages.* Comme à Assise, il y a un nègre et des chameaux.

IV. — *Présentation au temple.* La Vierge tend les bras pour reprendre l'enfant que tient Siméon, et Jésus aussi tend les bras à sa mère.

V. — *Fuite en Egypte.*

VI. — *Massacre des Innocents.* Scène d'épouvante, d'un mouvement violent ; au centre, les corps blêmes des enfants ; les mères désespérées luttent avec les soldats.

VII. — *Jésus au milieu des docteurs.*

VIII. — *Baptême de Jésus.* Composition très archaïque conservant les attitudes des Byzantins. L'eau du Jourdain, comme dans les mosaïques de Ravenne, au lieu d'être horizontale, se bombe autour du Christ. Mais, dans le ciel bleu, Dieu le Père apparaît avec un raccourci extraordinaire. A droite, des anges tiennent les vêtements de Jésus.

IX. — *Les Noces de Cana.* L'intendant au gros ventre, qui goûte le vin, fait la plus étonnée des figures.

X. — *Résurrection de Lazare* qui, encore d'une blancheur cadavérique, est debout, emmailloté de bandelettes comme une momie; ses deux sœurs sont prosternées aux pieds de Jésus ; les spectateurs ont d'intenses expressions d'étonnement, surtout un jeune homme, la main tendue, qui est extraordinaire de vie.

XI. — *Entrée de Jésus à Jérusalem.* Jésus, la figure sereine, est assis sur un bon âne qui marche bien, conscient de son importance.

XII. — *Marchands chassés du temple.* Jésus est admirable d'énergie et d'indignation.

XIII. — *Judas promet de livrer Jésus.* Un démon noir est derrière le traître.

XIV. — *La Cène.* Tableau traditionnel des treize convives assis au long d'une table.

XV. — *Lavement des pieds.* Le Christ est d'une parfaite beauté ; les apôtres ont des expressions d'une

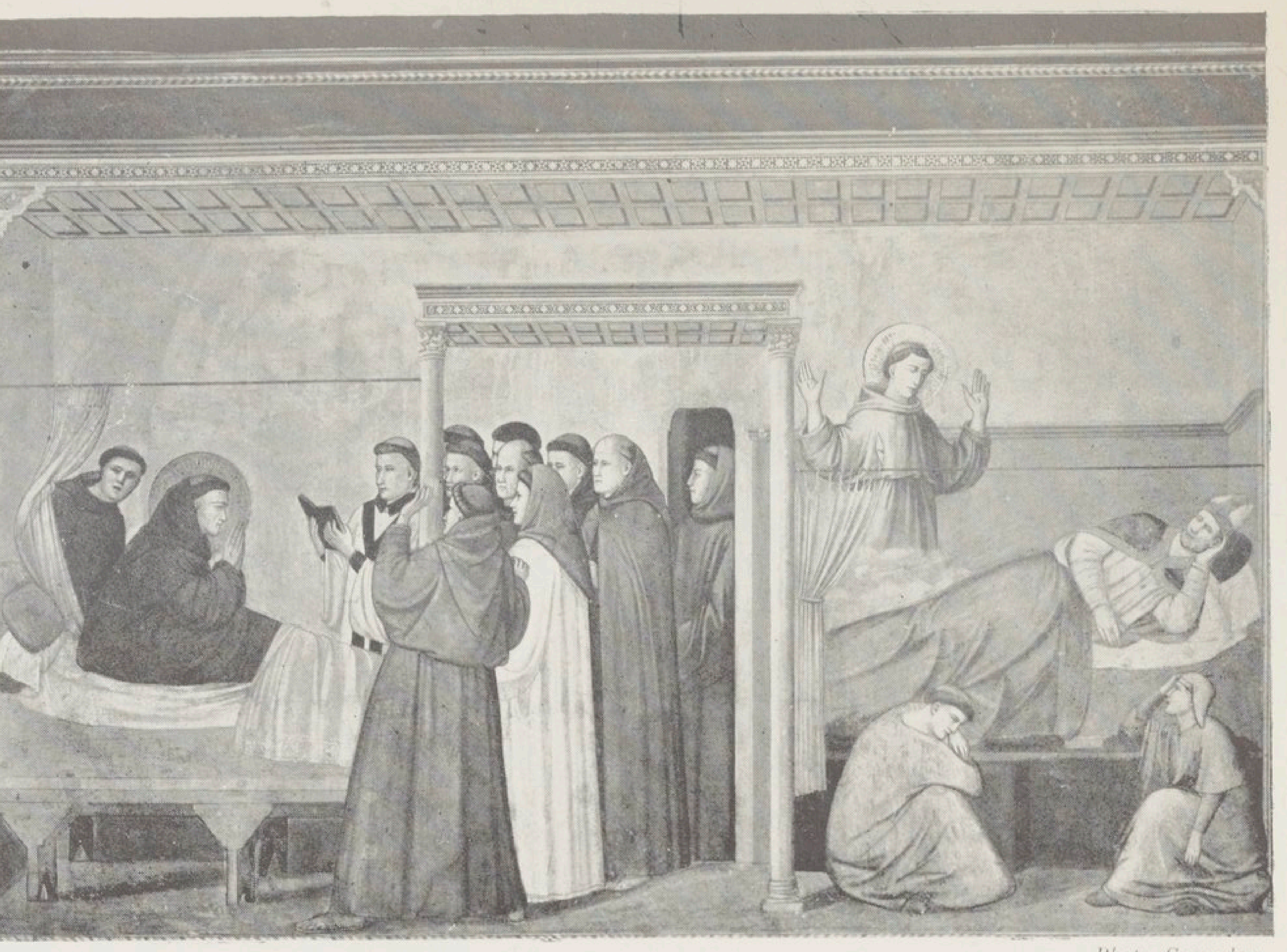


Photo Giraudon.

SAINT FRANÇOIS ÉCOUTANT LA LECTURE. APPARITION A L'ÉVÊQUE

(Florence. Église Santa Croce).

grande variété ; saint Pierre proteste contre l'humilité de Jésus.

XVI. — *Le Baiser de Judas.* Une des plus belles fresques, où il y a tout le mouvement d'une mêlée : des lances, des torches. Mais surtout, il y a le regard profond, plein de dignité et de reproche de Jésus, vers qui s'avance la bouche lippue du misérable au front bas, aux yeux venimeux : rarement, la peinture arrive à une telle force d'expression.

XVII. — *La Flagellation.* Jésus est affaissé et résigné ; les soldats sont haineux, un nègre tient un stylet dont il menace Jésus ; un personnage romain a un costume rouge dont l'exactitude a dû être étudiée sur un bas-relief antique.

XVIII. — *Jésus porte sa croix.* C'est la première peinture de cet épisode de la Passion où l'on trouve la Vierge.

XIX. — *Crucifixion.* Madeleine, au pied de la croix, ses beaux cheveux sur ses épaules, pose un peu comme une Madeleine du Pérugin ; à gauche, la Vierge, non évanouie comme à Assise, est soutenue par saint Jean et une sainte femme ; à droite, groupe animé des soldats qui s'apprêtent à couper la tunique, quand l'un d'eux les arrête.

XX. — *Descente de croix.* L'abandon du corps de Jésus est poignant ; la douleur de la mère et des autres

femmes est profondément émouvante. Joseph d'Arimathie, debout et grave, a le linceul sur les épaules. Dans le ciel, de petits anges volent comme des oiseaux.

XXI. — *Résurrection.* Les soldats sont endormis contre le sépulcre vide. Madeleine, à genoux, extasiée, les bras tendus, reconnaît Jésus.

XXII. — *Ascension.*

XXIII. — *Pentecôte.*

Au-dessous de ces prodigieuses compositions, des camaïeux simulent des bas-reliefs entourés de marbres de couleur représentant les Vertus et les Vices se faisant vis-à-vis d'un mur à l'autre : l'*Espérance,* ailée; le *Désespoir,* échevelé; la *Charité,* le cœur sur la main; l'*Envie,* mordue par un serpent; la *Foi,* brisant une idole avec la croix; l'*Infidélité,* tenue en laisse par une idole; la *Justice,* une balance à la main; l'*Injustice,* aux crocs de sanglier; la *Tempérance,* un frein dans la bouche; la *Colère,* déchirant ses vêtements; la *Force,* casquée; l'*Inconstance,* son manteau agité par le vent; la *Prudence,* au double visage; la *Folie,* couronnée de plumes.

La voûte bleue aux étoiles d'or est illustrée de médaillons d'où surgissent le Christ bénissant, la Vierge avec l'Enfant, des prophètes.

Enfin, le mur de la porte est recouvert entièrement par le *Jugement dernier.* Jésus est au centre d'un arc-

en-ciel, les anges et les saints sont bien rangés de chaque côté ; les anges ont de jolies figures, des ailes irisées ; les élus sont à gauche, en bas ; à droite, l'enfer est représenté par un énorme diable velu qui engloutit les damnés, dont l'un justement est engagé dans sa bouche et ne montre que le bas de son dos. Cette grande composition, toute conventionnelle, n'a pas un groupement heureux, avec ses anges en ordre de bataille.

Mais quelle intensité de vie et de mouvement dans les autres fresques ! Quel pathétique dans les expressions ! Quelle vérité dans les attitudes !

Giotto est toujours le peintre de l'architecture, mais, bien plus qu'à Assise, il est à Padoue le peintre du plein air : quelques-uns de ses paysages sont vraiment charmants, ainsi *Joachim au milieu de ses troupeaux.* Il se plaît à introduire les animaux dans l'action. Le petit chien du même Joachim est amusant. La *Nativité* a parmi les moutons une chèvre, bête essentiellement païenne, rarement associée aux scènes chrétiennes. A l'*Adoration des Mages* contribuent des chameaux, les premiers peut-être de la peinture, avec ceux d'Assise.

A Padoue, Giotto aurait aussi travaillé au Palais de la Raison, mais son œuvre fut détruite en 1420, lors de la construction de l'énorme salle « *Il Salone* », décorée par Miretto. Ghiberti dit qu'il peignit très excellemment chez les Frères Mineurs, sans doute au Santo ; au couvent, quelques fresques subsistent, très dégradées.

On raconte que Giotto reçut d'un cardinal la commande de décorer une chapelle à Bologne, que ce cardinal vint le voir pendant qu'il peignait une mitre d'évêque et lui demanda pourquoi les mitres ont deux pointes. « Seigneur et révérend père, répondit l'artiste, c'est pour montrer que ceux qui tiennent la place d'évêque doivent savoir l'Ancien Testament et le Nouveau. » Le cardinal demanda encore : « Que veulent dire ces deux bandes qui sont en arrière ? » Giotto répondit : « Elles signifient que les pasteurs d'aujourd'hui, qui portent la mitre, ne savent ni l'Ancien Testament ni le Nouveau et qu'ils les jettent derrière eux. » Les bons mots de Giotto réjouissaient Florence. Ils ont inspiré à Boccace une innocente petite nouvelle (1).

Giotto travailla à Rimini, où l'on voit à San Cataldo quelques vestiges d'un saint Thomas d'Aquin.

Giotto passa aussi à Urbino, à Arezzo, où il peignit dans une chapelle du *Duomo*, une *Lapidation de saint Etienne*, détruite à la reconstruction de ce monument, en 1461 ; à Ferrare, où il fit quelques tableaux à Saint-Augustin. De tout cela, rien ne reste.

A Ravenne, dans l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, il peignit dans une chapelle les quatre évangélistes et les quatre pères de l'Église : saint Marc avec saint Grégoire, saint Luc avec saint Jérôme, saint Mathieu

(1) *Décaméron*. Nouvelle V de la Sixième Journée.

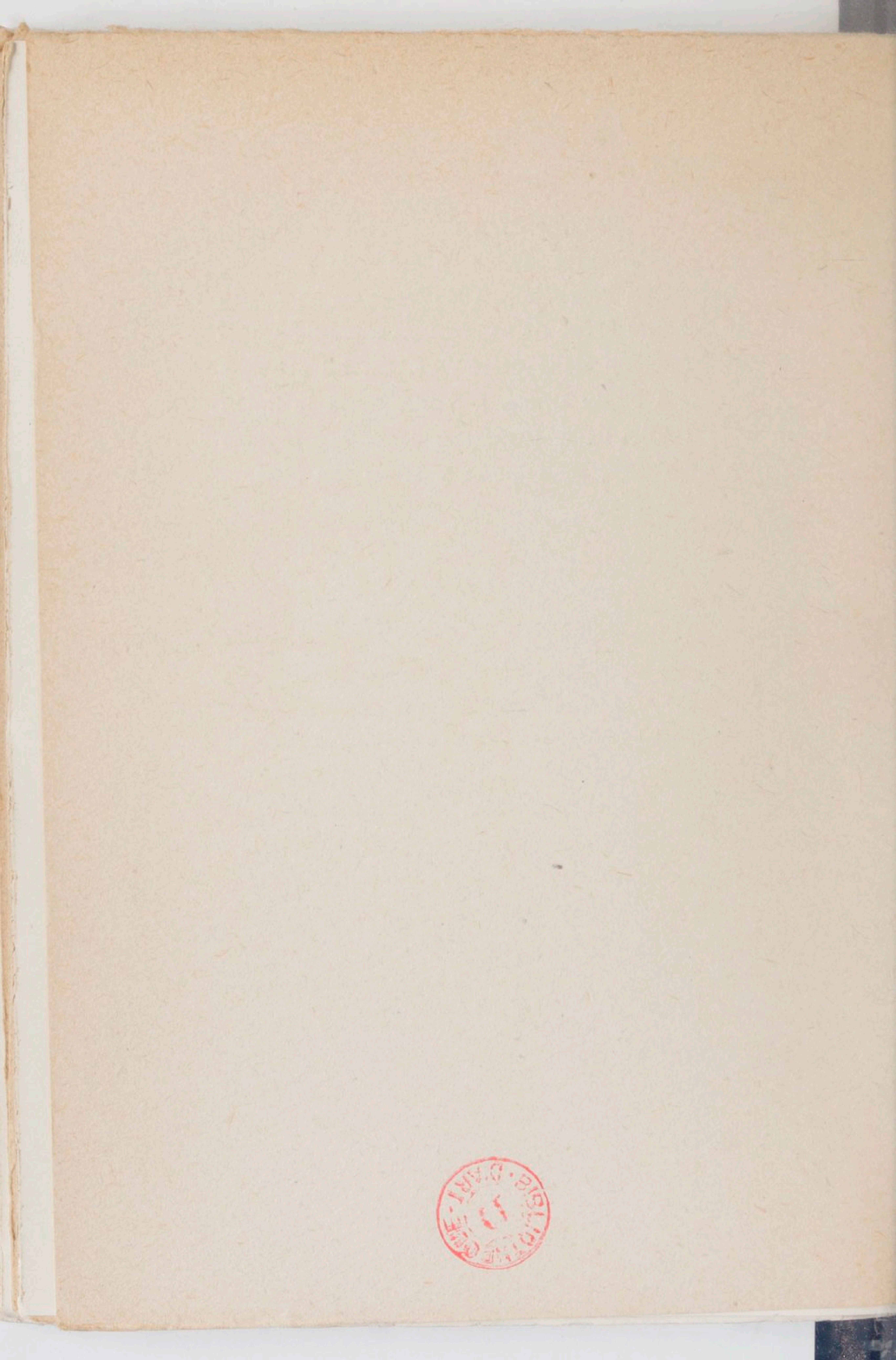


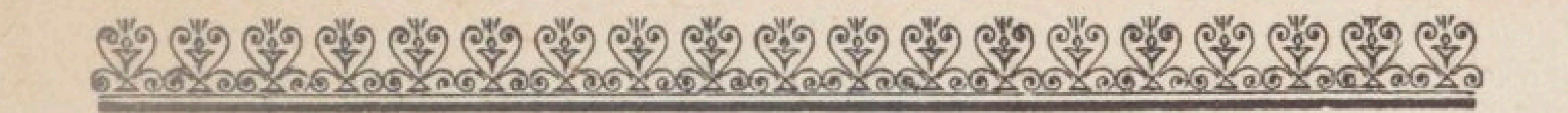
Photo Anderson

MORT DE SAINT FRANÇOIS

(Florence. Église Santa Croce).

avec saint Augustin, saint Jean avec saint Ambroise. Malheureusement, cette voûte a été très repeinte. Giotto, qui fit un long séjour à Ravenne — où Dante était à la dernière étape de son exil — travailla nécessairement beaucoup dans cette ville. On lui attribue des peintures à Santa Croce, à Santa Maria in Porto fuori, à la Badia della Pomposa, mais ces œuvres sont trop inférieures pour qu'on y laisse son nom.





V

Florence. — Les fresques de Santa Croce. Le palais du Podestat. — Le campanile. Mort de Giotto.

GIOTTO retourna à Florence comblé d'honneurs et sans doute d'argent. C'est très probablement alors qu'il fit les grandes peintures de Santa Croce. Vasari lui attribue quatre chapelles : Bardi, Peruzzi et Giugni ou des Saints-Apôtres, à droite du chœur; et à gauche, la chapelle Tonsighi et Degli Spinelli, où il racontait une histoire de la Vierge que Vasari décrit longuement et en connaissance de cause, puisqu'il exécuta en 1566, sur l'ordre de Cosme Ier, d'importants travaux à Santa Croce. Il énumère la *Nativité de la Vierge*, son *Mariage*, l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages* et *Jésus dans les bras de Siméon*, « chose très belle, puisqu'on y voit, outre l'émotion du vieillard recevant le Christ, l'Enfant qui, ayant peur de lui, tend les bras et se retourne tout craintif vers sa mère, d'un mouvement

qui ne peut être ni plus affectueux ni plus beau ». Toutes ces chapelles avaient été sauvagement recouvertes de badigeon, et on ne les découvrit qu'en 1841. Seules les chapelles Bardi et Peruzzi purent être sauvées. Elles ont été restaurées et très repeintes, mais la composition, le mouvement n'en montrent pas moins le génie de leur auteur ; comme tant d'autres œuvres de Giotto, elles donnent une impression de clarté et de sérénité. Il y a de la gesticulation, mais tranquille et posée ; les personnages expriment plus de réflexion que d'agitation. Ils sont moins nombreux que dans bien des fresques d'Assise, comme si l'artiste voulait mettre plus d'air dans ses tableaux et concentrer toute l'attention du spectateur sur les acteurs principaux des scènes représentées.

La chapelle Bardi est consacrée à l'histoire de saint François, les murs de droite et de gauche divisés en trois par des bandes peintes imitant les mosaïques des Cosmati. En haut, à gauche, *saint François rend ses vêtements à son père*. Le fond est formé par un beau palais orné de colonnes, devant lequel sont groupés les personnages, en vêtements de couleur vive, quelques-uns ayant de beaux manteaux de velours aux larges plis, aux cols de fourrure. François, un pan du manteau de l'évêque le couvrant en partie, lève les bras dans une pose charmante. En face de lui, son père menaçant, les vêtements du fils sur le bras gauche, est retenu par deux spectateurs. Au milieu, *Apparition de*



Photo Alinari.

SAINT LOUIS

(Florence. Église Santa Croce).

saint François à Arles. Toute la scène, encadrée d'architecture, est vue à travers les arcades d'un cloître. Saint Antoine de Padoue, dans une sorte de chaire, prêche aux frères qui l'écoutent assis avec une attention recueillie. Presque tous sont vus de dos ; quelques-uns, cependant, sont de profil ou de face, et l'un d'eux pourrait servir de modèle de parfait auditeur. Au centre, François apparaît nimbé, les mains levées montrant leurs stigmates. La tonalité de cette peinture est grise et rouge, discrète et limpide. En bas, *Mort de saint François.* Le fond est un mur rouge et beige avec, à droite et à gauche, des porches aux toits pointus. Au centre, le saint mort est étendu sur son lit, entouré de ses frères, dont les uns pleurent, les autres baisent ses mains et ses pieds ; il en est qui semblent émerveillés de découvrir les stigmates, pendant qu'en avant l'incrédule Jérôme, en rouge, met ses doigts dans la plaie du côté. Ces expressions variées et pathétiques contrastent avec l'impassibilité hiératique de frères, à gauche, groupés autour d'une bannière et de trois autres religieux, à droite, lisant l'office des morts. En arrière se tiennent deux laïcs, certainement des portraits, aux figures contristées « d'enterrement ». Un ciel bleu sombre, au milieu duquel l'âme du saint est enlevée par quatre anges, recouvre toute la scène.

Au mur de droite, dans le compartiment supérieur, *Saint François fait approuver sa règle par le pape.* Dans

un édifice couronné d'un fronton, plafonné de caissons, sans doute Saint-Pierre de Rome, le pape est à gauche, sur son trône, en manteau rouge, avec la tiare, ayant à sa droite et à sa gauche deux évêques assis sur des sièges en X, et, devant lui, François et ses frères à genoux. De chaque côté, à l'extérieur, des personnages attendent sous des auvents.

Compartiment du milieu : *Saint François chez le sultan.* Le sultan est assis au centre, sur un trône à baldaquin et à colonnettes incrustées de mosaïques ; il est barbu, largement drapé, et montre le feu à ses prêtres, comme pour les inviter à tenter l'épreuve ; eux, enturbannés et multicolores, se reculent effrayés, tandis que François, tout près du feu, se dispose à y entrer, suivi par un frère, non moins humble et assuré que lui. En bas, *Apparition de François à l'évêque et saint François écoutant la lecture.* La composition est divisée en deux parties reliées par un dais central. A droite, l'évêque est couché, mitre en tête, yeux fermés ; au bas du lit sont deux personnages : un franciscain endormi et un jeune homme en rouge, dont les traits et le costume font penser à Dante, avec sa pose de muse inspirée. Au-dessus du lit, saint François apparaît, la tête nimbée, les mains levées et stigmatisées. On est frappé du réalisme du lit, de la couverture verte, du rideau dont la tringle traverse tout le tableau et isole l'apparition des autres personnages. A gauche, François malade, les mains jointes,

écoute une lecture. Derrière le malade, un jeune frère repousse le rideau d'un mouvement très vrai. En avant, un groupe de frères aux expressions diverses, entourant le lecteur, donnent l'impression d'être des portraits.

Au fond de la chapelle, à côté de la fenêtre, *Saint Louis* tel qu'il est encore représenté de nos jours : manteau de velours bleu fleurdelysé, sceptre surmonté de la fleur de lys, couronne, armure, etc. Au-dessous, *Sainte Elisabeth de Hongrie,* coiffée d'un joli hennin drapé autour de la figure, retenant à deux mains des roses dans un pli de sa robe. De l'autre côté, *Saint Louis,* évêque de Toulouse ; au-dessous, *Sainte Claire,* charmante, un lys à la main. A la voûte, les vertus franciscaines : l'*Obéissance,* la *Chasteté,* la *Pauvreté.*

La chapelle Peruzzi est d'une tonalité plus pâle, plus rose. Les peintures y sont aussi entourées d'une bordure imitant la mosaïque, avec des médaillons de petits portraits. Comme dans la chapelle précédente, chaque mur est divisé en trois compartiments. En haut, *Zacharie dans le temple.* Le centre de la composition est occupé par l'autel sous un dais ; autour, des personnages largement drapés. Au milieu, la maison de Zacharie, dont on voit deux chambres. A droite, *Naissance de saint Jean-Baptiste.* Élisabeth étendue, le corps dessiné sous une couverture, la physionomie pensive, pendant qu'auprès d'elle trois femmes s'empressent et

bavardent. A gauche, *Zacharie écrit sur des tablettes le nom de Jean*, il considère attentivement l'enfant que lui présente une femme au beau profil, merveilleusement drapée, entourée d'un groupe qui commente l'événement. En bas, *La Danse de Salomé*. Dans un palais dont le toit est orné de statues, Hérode, couronné d'or, est à table, avec deux autres convives dont l'un, à la tête triste, douce et pensive, est tout à la musique qu'un beau page en blanc joue sur la viole. La main gauche levée proteste à la vue de la tête nimbée du saint apportée sur un plat par un soldat casqué à Salomé, ballerine courtaude et engoncée dans sa longue robe ; à droite, Salomé à genoux, sa traîne se confondant avec la traîne de Salomé dansant, remet la tête à sa mère.

Le mur de droite est consacré à saint Jean l'Évangéliste. Tout en haut, *Vision du saint dans l'île de Patmos*. Au milieu, *Résurrection de Drusiana*. La scène se passe devant les murs crénelés d'une ville, avec tours carrées, édifices à coupoles et à colonnes. Le saint, à la belle tête grave, est entouré de suppliants à genoux ; de sa main droite, il réveille Drusiana qui se soulève sur son brancard, tandis que le cortège funèbre exprime son émerveillement. Derrière saint Jean, un groupe de disciples et d'infirmes, dont l'un a une jambe enflée, bandée comme par une moderne infirmière. En bas, *Saint Jean enlevé au ciel*. Le toit du palais s'ouvre pour laisser passer le saint tout enveloppé de rayons d'or et

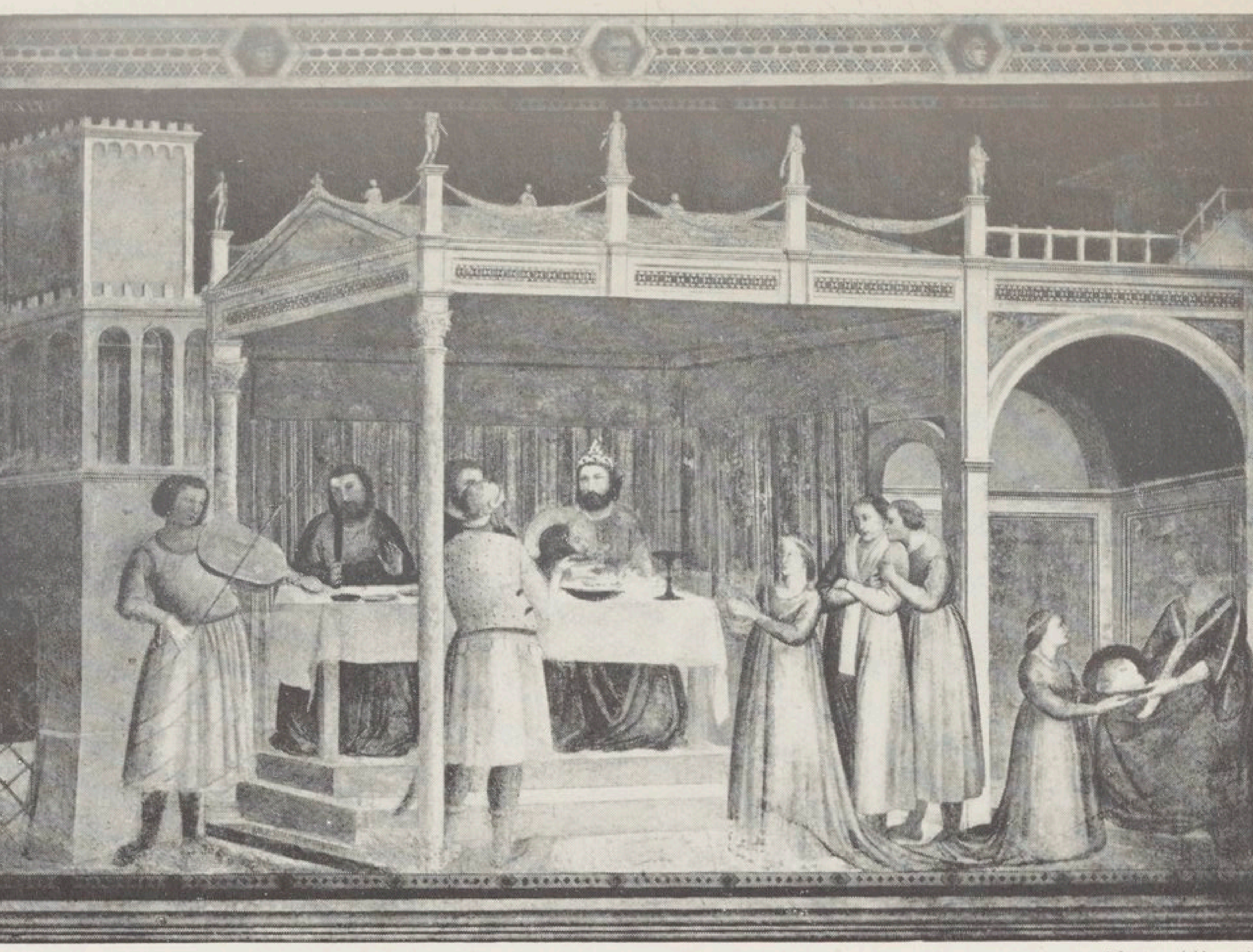


Photo Alinari.

DANSE DE SALOMÉ

(Florence. Église de Santa Croce).

que Jésus attire à lui dans le ciel ; à droite, des disciples qui voient le prodige s'accomplir manifestent leur admiration, tandis que d'autres, à gauche, considèrent avec stupéfaction une tombe vide.

Au-dessus de la chapelle Bardi, entre elle et le chœur, Giotto a peint un *Saint François recevant les stigmates*, très analogue à celui d'Assise, mais plus mouvementé, le saint plus tourné à gauche et plus expressif.

Vasari énumère encore, à Santa-Croce, un tableau d'autel, *le couronnement de la Vierge*, à la chapelle Baroncelli, signé en lettres séparées, entourées chacune d'un losange : *Opus Magestri Jocti*, qui est maintenant à la chapelle des Médicis ; deux fresques, l'une au-dessus du tombeau de Carlo-Marzuppini, une *Notre-Dame avec Saint-Jean ;* l'autre, au-dessus du tombeau de Lionardo Aretino, une *Annonciation*, qui toutes deux furent blanchies. Enfin, Giotto aurait peint, pour les armoires de la sacristie, de petits panneaux racontant la vie de Jésus et celle de saint François, que l'on voit maintenant à l'Académie des Beaux-Arts, mais avec l'attribution à Taddeo Gaddi.

Giotto fut, dit-on, appelé à Lucques par Castruccio, pour la construction de la citadelle l'*Augusta* (1322), et il aurait laissé dans cette ville un tableau d'un *Saint Martin*.

En 1326, la république de Florence fit faire dans le palais du Podestat, ou Bergello, pour Charles, duc de

Calabre, frère de Robert, roi de Naples, des travaux importants. Il paraît vraisemblable que ce fut à cette époque que Giotto y décora la chapelle de *Sainte-Madeleine.* Ghiberti affirme l'existence de ces peintures, et Giovanni Villani, chroniqueur contemporain, qui écrivait en latin, dit : « Il peignit avec l'aide d'un miroir son portrait et celui de Dante, dans un *tableau d'autel,* dans la chapelle du Podestat. » Au début du xv[e] siècle, un traducteur italien des *Histoires florentines* ajoute « au mur ». L'existence du tableau d'autel est contrôlée par un inventaire du Palais fait en 1382, qui le mentionne. Il est vraisemblable d'assigner aux fresques de la chapelle *Sainte-Madeleine* la date de 1326, plutôt que celle de 1304, à cause du portrait de Dante. 1304 fut l'époque des luttes les plus violentes entre noirs et blancs, l'époque du bannissement de Dante et de Corso Donati. Il était donc peu vraisemblable que l'on fît alors leur portrait en quelque sorte officiel. En 1326, Dante était mort et sa gloire rayonnait sur toute l'Italie : Giotto pouvait, sans difficulté, le mettre en bonne place.

Les auteurs qui datent de 1304 les peintures du Bargello reconnaissent dans la figure couronnée, si vague, à droite de la fenêtre, Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, et dans le cardinal, non moins vague, à gauche, le cardinal d'Acquasparta ; et ceux qui leur assignent 1326, le duc de Calabre et le légat, messer Bertrand del Poggetto. N'est-il point indiqué que Giotto

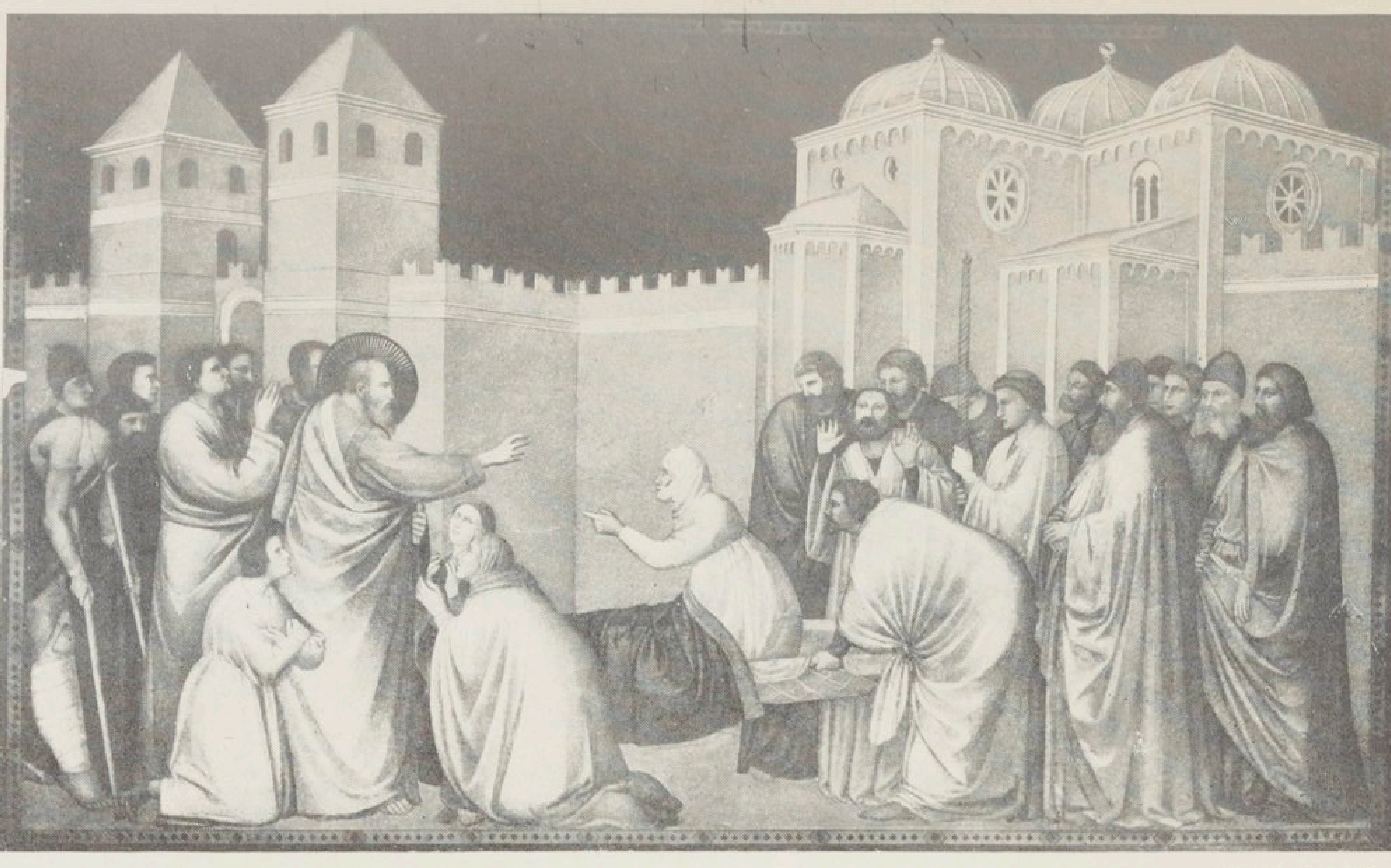


Photo Alinari.

RÉSURRECTION DE DRUSIANA

(Florence. Église Santa Croce).

ait fait, parmi tant de portraits, le portrait du frère du roi Robert, à la cour duquel il devait être bien accueilli, et où il devait vivre plusieurs années, occupé de nombreuses peintures.

Mais ces fresques de la chapelle Sainte-Madeleine eurent-elles jamais Giotto pour auteur ? Le palais du Podestat fut ravagé par un incendie en 1337. On sauva le tableau d'autel, mais les peintures des murs ?... Peut-être en restait-il quelques vestiges que les élèves du Maître restaurèrent pieusement. Puis, dans de nouvelles transformations, la chapelle fut convertie en dépense des prisons et badigeonnée. En 1841, le gouvernement fit gratter ce badigeon et les fresques infortunées réapparurent. Elles sont bien dégradées. D'un côté, ce sont des épisodes de la vie de sainte Marie-Madeleine et de sainte Marie l'Egyptienne ; de l'autre, un Jugement dernier, dont il ne subsiste guère que la procession des Élus, dans laquelle Dante figure. Ce portrait est trop bien conservé avec ce quelque chose de mou que donnent les retouches. Il est accompagné de ceux de Brunetto Latini et de Corso Donati, aussi fort nets, quoique moins soignés par les restaurateurs. C'étaient des personnages intéressants à des titres très divers. Brunetto Latini, poète, historien, philosophe, chef d'une école célèbre, chargé de plusieurs ambassades, puis exilé de Florence comme Guelfe, vint en France, où il composa un livre dédié à saint Louis, *Le Trésor*,

dont on cite ces lignes charmantes : « S' aucuns demandent pourquoi chis livre est escrit en romans selon le patois de France, puisque nous somes Italiens, je diroé que c'est pour deux raisons : l'une est parce que nous somes en France; l'autre si est que françois est plus délitables langaiges et plus communs que moult d'autres (1). »

Dante a plongé ce cher Maître dans la troisième enceinte du septième cercle, où sont enfermés les violents : « Je fixai mon regard sur sa face brûlée, si bien que, tout défiguré qu'il était, il ne me fut pas impossible de le reconnaître : « Etes-vous ici, ser Brunetto ? » Le maître et le disciple étant restés dans les meilleurs termes : « Je te recommande mon « Trésor », dans lequel « je vis encore, dit le damné et ne demande rien de « plus. »

En enfer aussi, Corso Donati, qui y a sa place marquée autant que les pires criminels. « Des hommes plus habitués au mal qu'au bien m'enlevèrent de la douce clôture. Dieu sait quelle fut ensuite ma vie. » C'est Piccarda qui, au Paradis (chant III), parle ainsi à Dante. Elle est franciscaine. Son frère, Corso Donati, veut la marier à un mécréant comme lui; il brise les portes du monastère. La vierge désespérée invoque Jésus, son époux, qui, pour la préserver de l'autre, la couvre d'une

(1) En note dans *La Divine Comédie*, trad. de A. Brizeux. *L'Enfer*. Chant XV.



Photo Alinari.

DANTE ET BRUNETTO LATINI
(Florence. Chapelle de Bargello).

lèpre. « Dieu sait quelle fut ma vie, quelle effroyable concision ! »

En 1327, l'évêque d'Arezzo, Guido Tarlati di Pietramola, étant mort, et son frère voulant lui élever un magnifique tombeau, en commanda le dessin à Giotto. Celui-ci, en 1328, fut appelé à Naples par le roi Robert. Il fit au château de l'Œuf de nombreuses peintures. Ghiberti nous dit qu'il travailla à la chapelle royale, et l'on montre dans l'église de Santa Chiara une fresque très dégradée qu'on lui attribue.

Le 12 avril 1334, Giotto fut élu « capomaestro, directeur du travail et de l'œuvre de l'église Santa Reparata, aujourd'hui Sainte-Marie del Fiore, de la construction et perfectionnement des murs et fortifications de la cité et de tous les travaux de la commune de Florence » (1). Et Villani précise : « Dans cette année (1334), le 18 juillet, on commença la fondation du campanile de Santa Reparata, c'est-à-dire le nouveau campanile de marbre, à côté de la façade de l'église, sur la place Saint-Jean. Et d'abord, pour bénir la première pierre, l'évêque vint avec le clergé, les seigneurs prieurs et les autres seigneurs, avec beaucoup de peuple, en grande procession, et l'on fit les fondations jusqu'à l'eau, profondément. »

(1) Villani. — *Istorie Fiorentine.* Societa Italiana dei Classici Italiani. — Milano, 1802.

Giotto trace le plan, le modèle, les dessins des bas-reliefs. Ghiberti écrit encore : « Giotto mérita de très grandes louanges. Il fut grand dans tous les arts, même dans la statuaire. Les premiers sujets, pour l'édifice qu'il construisit, furent sculptés et dessinés de sa main. J'ai vu de ces dessins dans ma jeunesse. »

Le campanile est un bijou d'architecture. M. Gustave Geffroy en fait cette description : « Sans gêne pour l'œil, d'un seul élan, malgré l'ornementation fragmentée et détaillée, mais si bien ordonnée dans le sens des lignes montantes, le campanile blanc, gris et rose, file d'une seule venue par ses angles aux pilastres hexagonaux, les surfaces harmonieusement divisées par les arêtes, les moulures, les sculptures en relief ou abritées aux niches, les deux fenêtres accolées qui ajourent les deux étages du milieu de leurs formes cintrées coiffées de frontons triangulaires, l'unique fenêtre de l'étage supérieur. La montée se juxtapose ainsi jusqu'à 86 mètres. »

Les bas-reliefs de la rangée inférieure représentent les Arts et les Métiers, délicieuses petites scènes racontant sous des aspects allégoriques la vie de tous les jours. Elles ne furent pas toutes sculptées de la main de Giotto. On croit pouvoir lui attribuer, entre autres, *Phidias* ou la *Sculpture*. Il eut comme collaborateur Andrea Pisano; Luca delle Robbia fut leur admirable continuateur. Nous citerons parmi ces chefs-d'œuvre : *La Création de la Femme, La Peine du Travail.* Sans la

femme, pas de faute, sans la faute, pas de travail, peine féconde à laquelle l'homme doit ses meilleures joies. *Le Pasteur Jubal*, qui surveille ses troupeaux, assis devant sa tente et regardant le ciel. *L'Art de tisser, l'Art de la céramique, l'Art du métal, l'Art de la navigation, le Commerce, Ptolémée ou l'Astronomie, la Science qui gouverne, la Force, la Tempérance, le Baptême.* Ces derniers appartiennent à la série de bas-reliefs qui représentent, dans des losanges, les sept vertus cardinales, les sept sacrements, les sept œuvres de miséricorde, les sept béatitudes, au-dessus desquels, dans des niches, se dressent des statues de patriarches et de prophètes.

Giotto voulait continuer son campanile par une haute pyramide. Ce projet ne fut pas exécuté.

Cette admirable vie de labeur touchait à sa fin. Nous laissons encore parler le chroniqueur qui l'a connu de son vivant, qui certainement fut son ami, comme celui de Dante : « Ce maître Giotto, revenu de Milan où notre commune l'avait envoyé au service du seigneur de Milan, passa de cette vie le 8 janvier 1336 et fut enseveli par la commune à Santa Reparata, en grand honneur. » Et encore : « Maître Giotto, notre concitoyen, le plus souverain maître de la peinture qui existe de son temps et qui fit tant de figures d'après nature, fut fait par la commune chef et provéditeur de ces travaux de Santa Reparata, pour reconnaître ses vertus et sa bonté. »

Ses vertus et sa bonté... Ce grand homme a été un brave homme. Il n'y a pas d'ombre sur sa mémoire, et les citations que nous avons faites prouvent qu'il fut bien observé par ses contemporains et étudié par ceux qui le suivirent de près, comme Ghiberti, dont le chef-d'œuvre, deux portes du Baptistère, voisine avec le Campanile. Giotto passa à travers son temps tourmenté sans se mêler à la politique. Lorsque les rues de Florence s'emplissaient de bataille, il se réfugiait dans son art, où il ne laissait pénétrer aucun trouble. Ses œuvres respirent le calme et la sérénité, et même, lorsqu'il a à peindre l'horreur violente d'un massacre d'Innocents, on sent qu'il se force. Il excelle dans l'expression de la douleur dans les regards, dans l'attitude, mais non dans l'exagération des gestes.

L'édition de Vasari, donnée et annotée par Milanesi (1), publie un arbre généalogique de Giotto où nous voyons qu'il épousa Ciuta di Lapo del Palo et qu'il en eut quatre filles et quatre fils. Le quatrième enfant, l'aîné des fils, nommé Francesco, fut peintre, inscrit à la Compagnie de Saint-Luc en 1341, et le quatrième fils, nommé aussi Francesco, fut prêtre et recteur de Vespignano. Il est singulier que deux frères aient reçu le même prénom, alors que le premier est bien vivant, et l'on est chagriné de penser que le fils d'un si grand

(1) Loc. cit.

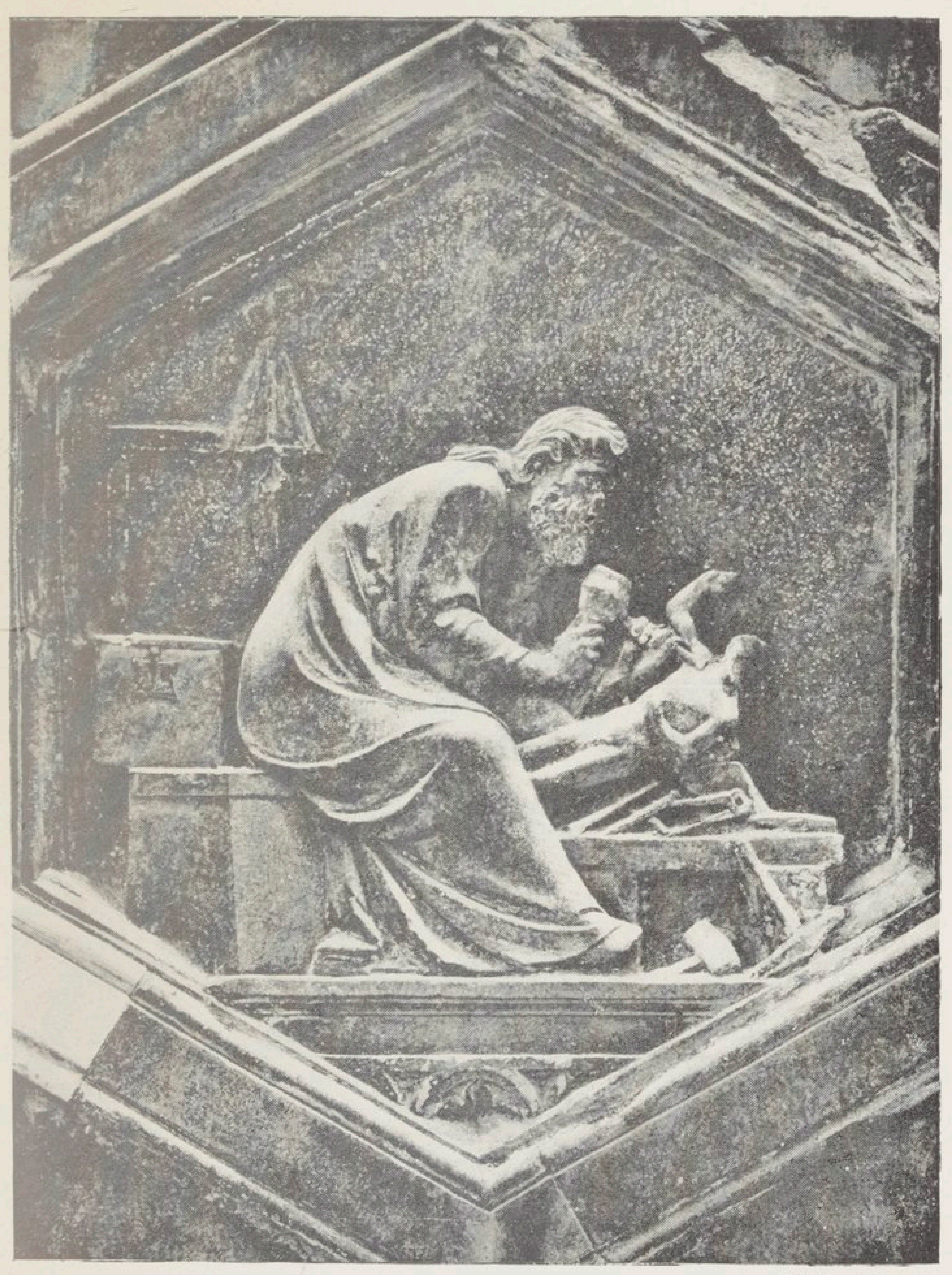


Photo Alinari.

PHIDIAS OU LA SCULPTURE

Bas-relief du Campanile
(Florence).

maître ne fut qu'un artiste parfaitement ignoré et qui aurait mérité de l'être. D'autre part, parmi les élèves de Giotto, nous voyons Giottino, à qui Vasari ne sait pas donner d'état-civil et dont il dit seulement qu'il était un Tomasio di Stefano, que quelques-uns croyaient fils de Giotto, ce dont, ajoute-t-il, on n'a nulle preuve. Mais comment ne pas supposer que le premier fils de Giotto reçut le nom même de son père, habitude incommode pratiquée dans bien des familles, et qui oblige à l'emploi des diminutifs, et que ce charmant Giottino, au style élégant et « giottesque », qui fut, lui aussi, sculpteur et auteur de l'une des statues du Campanile, est le même que le peintre inscrit en 1341 à l'Académie de Saint-Luc ?

Il existe deux portraits de Giotto, l'un coiffé et enveloppé de rouge, jeune, imberbe, élégant, mis dans le même cadre que Brunelleschi, Donatello, Antonio Manetti et Paolo Uccello, l'auteur de ce beau panneau que conserve notre Louvre.

L'autre effigie se trouve dans la cathédrale de Florence, Santa-Maria del Fiore. C'est un médaillon en haut relief de Mino da Fiesole qui nous montre l'artiste souriant et bonhomme. Il fut érigé en 1490, à la suite d'un décret de Laurent de Médicis qui commanda à Ange Politien cette inscription pour l'accompagner :

Je suis celui par qui la peinture morte a revécu,
Celui dont la main si habile et si légère

Put peindre mieux que toute autre.
Ce qui manquait à l'art manquait à notre nature.
Tu admires une tour que l'airain sacré fait résonner
Et qui s'est élevée vers les astres par mon travail.
Enfin, je suis Giotto. Quel besoin de dire tout cela ?
Ce nom valait un long poème.

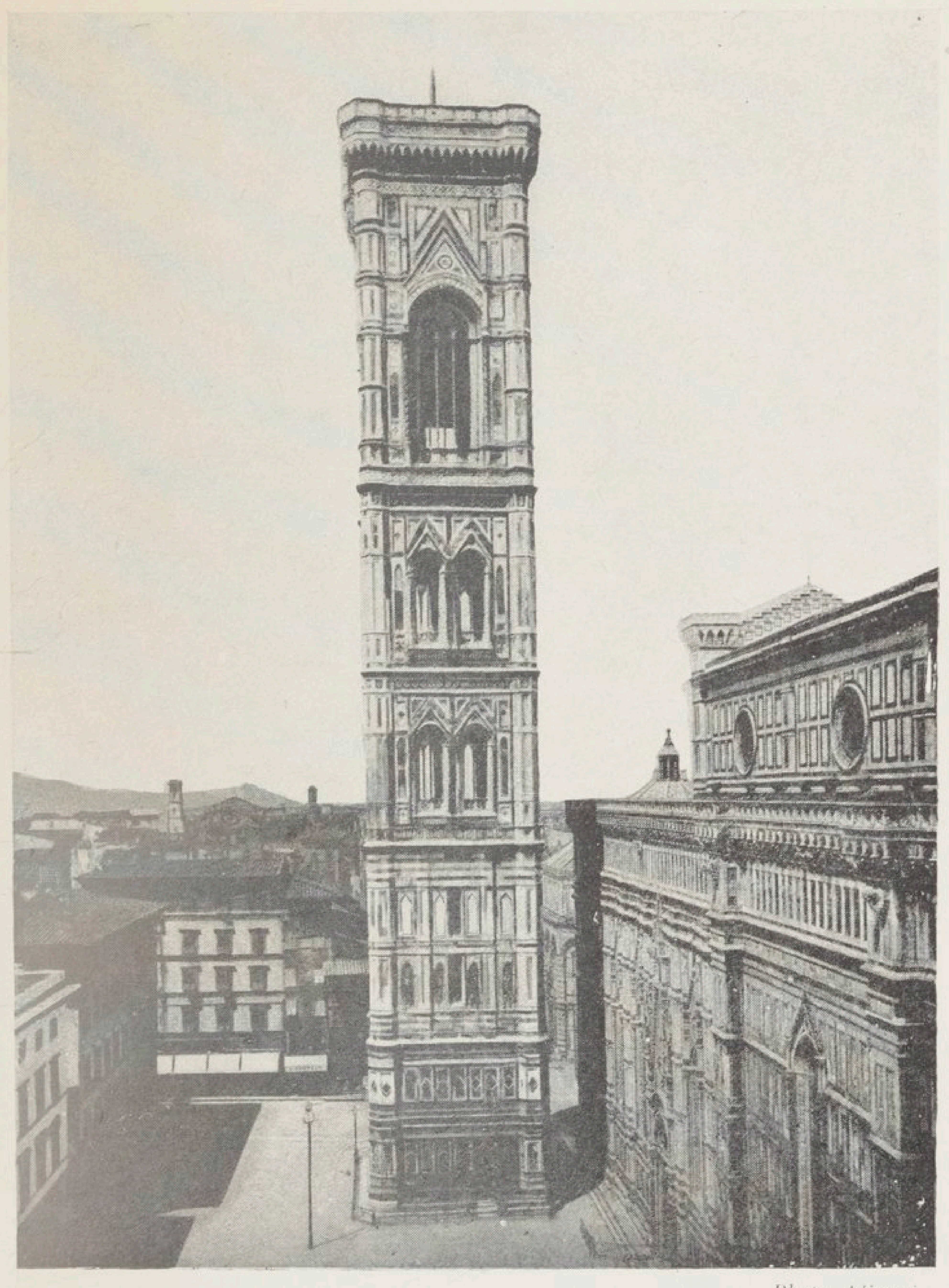
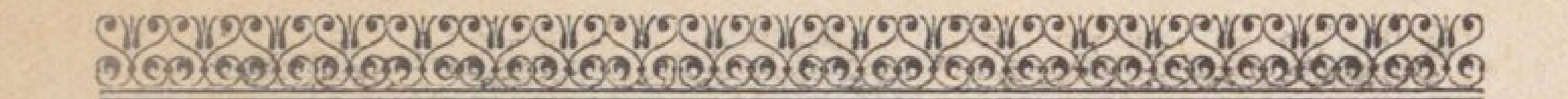


Photo Alinari.

LE CAMPANILE

(Florence).

BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE

André (Michel). — *Histoire de l'Art*, Paris, 1905, in-folio.

Bayet (C.). — *Giotto*, Paris, 1907, in-8°.

Boccace. — *Decameron. Nouvelle V de la sixième journée.*

Dante. — *Divine Comédie.*

Geffroy (Gustave). — *Les Musées d'Europe* (Florence), Paris.

Mason Perkins. — *Giotto*, London, 1902, in-16.

Moschetto (Andréa). *La Cappella degli Scrovegni e gli Affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904, in-8°.

Muntz (Eugène). — *Boniface VIII et Giotto*, Rome, 1881.

Ruskin (John). — *Giotto and his Works in Padua*, London, 1854, in-4°.

Siret. — *Dictionnaire des Peintres de toutes les Écoles.*

Thode (Henry). — *Saint François d'Assise et les Origines de la Renaissance en Italie.* Traduit de l'allemand par Gaston Lefèvre, Paris, 1909.

Tikkanen (J.-J.). *Der Malerisch styl Giotto's*, Helsingfors, 1884, in-4°.

Tromanhauser (Henriette J.). — *La Femme dans l'Art de Giotto*, Heidelberg, 1911, in-8°.

Vasari. — *Le Vite dei piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, 2e édition annotée et commentée par Gaëtan Milanesi. Florence, 1878.

Vycheslatvsov (A). — *Giotto et les Giottistes*, Saint-Pétersbourg, 1882, grand in-8°.

Zimmermann (Max). — *Giotto et l'Art italien au moyen âge*, Leipzig, grand in-8°.

TABLE DES ILLUSTRATIONS



TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES CHAPITRES

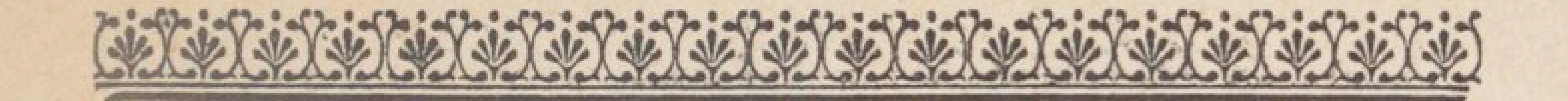


TABLE DES CHAPITRES



IMP. ORLÉANAISE, 68, RUE ROYALE, ORLÉANS (FRANCE)



